GRIGORE SMEU

II
II 20.400

SENSURI ALE FRUMOSULUI ÎN ESTETICA ROMÂNEASCĂ

DITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE FILOZOFIE

GRIGORE SMEU

SENSURI ALE FRUMOSULUI ÎN ESTETICA ROMÂNEASCĂ

I. Preliminarii

1. Solicitări metodologice

Elaborările teoretice ce se înscriu în aria unor preocupări cu caracter istoric sînt cel mai adesea supuse unor suspiciuni care ies în cale din două direcţii : din partea celor ce socotesc că investigaţia în istoria unei ştiinţe trebuie să se reducă, în ultimă instanţă, la o consemnare fidelă de date şi idei, pe o linie exclusiv documentară, şi — într-o altă extremă — din partea celor ce, diminuînd însemnătatea analizei pe text, valoarea consemnărilor documentare, revendică interpretarea de natură istorică *numai* întrucît şi *numai* atît cît ea se mulează, se supune ideii cercetătorilor despre conceptele studiate. Specialiştii din această categorie socotesc că, de îndată ce documentarea a fost încheiată, rigoarea fişei documentare şi punctul de vedere al sistemului relaţional studiat trebuie împinse cu totul în umbră, uitate chiar, urmînd a aborda perspectiva istorică *doar* în măsura în care corespunde viziunii lor asupra unui aspect teoretic sau altul. Dacă primul punct de vedere păcătuieşte printr-un servilism lipsit de orizont, asemănător unui far prea palid, care nu posedă decît faza mică, lipsindu-i strălucirea, bătaia lungă în faţă a fazei mari, cel de-al doilea năzuieşte să aprobe sau să nege din perspectiva istorică, din sistemele relaţionale ale altora, numai ceea ce, *anticipat*, permite sau nu structura viziunii lor. Sub pretextul respingerii îngustimii strict documentare, acest punct de vedere *îşi substituie*, de fapt, concepţia sa categorială celei studiate, „permiţînd" unui alt gînditor, unui alt sistem teoretic relaţional care s-a înscris în istorie numai atît cît concordă cu teoriile respectivului subiect cercetător. Ne gîndim, în această privinţă, nu atît la un autor sau altul, pe care să-l citäm numaidecît ca exemplificare, cît la acea modalitate puţin mărturisită şi explicitată — dar implicată adeseori în teoretizările de natură istorică asupra fenomenului artistic — care bate

Scanned with OKEN Scanner

istoria pe umăr cu superioritate, obligînd-o parcă să se conformeze unor opinii personale. Deşi acest punct de vedere face întotdeauna caz de rafinament, de originalitate creatoare, el nu depăşeşte de fapt imobilitatea preconceptelor dogmatice.

Dacă se analizează istoric problema frumosului în gîndirea unor esteticieni români de prestigiu, este necesară, firește, conturarea preliminară a perspectivei cercetătorului (care întreprinde analiza) asupra conceptului de frumos, o conturare marxistă în consensul unor cerinţe ale esteticii contemporane. În acelaşi timp însă, perspectiva istorică ne solicită s-o studiem la obiect, în texte, în documentele teoretice, dinăuntrul sistemelor relaţionale respective. După părerea noastră, într-o lucrare *cu caracter istoric*, punctul de vedere personal al cercetătorului marxist — după o expunere preliminară de motive teoretice — trebuie să se afirme prin raportare la expunerea punctelor de vedere pe care le studiază, şi nu invers, adică nu conturarea perspectivei istorice, a punctelor de vedere ale altora, prin raportare la concepţia categorială a subiectului cercetător, *pe care acesta şi-o ia drept etalon unic de măsurare valorică*. Să nu uităm că nu sînt prea departe anii cînd idei şi personalităţi de o valoare spirituală inestimabilă fuseseră înmormîntate în cenuşă de către acel „spirit primar agresiv" — pe care Marin Preda l-a caracterizat atît de sugestiv în primul număr al „României literare" —, pentru că nu se potriveau preconceptelor cu care se pleca la drum. Analiza obiectivă, calmă, răbdătoare a unor texte era dezavuată şi trunchiată în funcţie de adaptarea la schemele, la spiritul dogmatic anticipativ. Schemele preconcepute după care au fost martirizate ani de zile unele idei şi personalităţi progresiste, ignorîndu-li-se textele, şi pe care astăzi ne străduim să le recuperăm, semănau cu acele ţepuşe neşlefuite din poveste ce răcneau neîncetat, cu o voce răguşită şi înfometată : „Cap, cap, cap !". Astăzi, înfometarea agresivă a acestor ţepuşe este pe cale de dispariţie, dar mi se pare că în locul ei se aşază uneori, dintr-o perspectivă mai discretă, mai subtilă, mai puţin gălăgioasă, tot o viziune a celor ce se iau pe ei înşişi drept *unic* etalon de măsurare valorică. Originalitatea pe care cercetătorii din această categorie o revendică îşi ascunde duritatea în tipare mai străvezii.

Pentru a preveni o răstălmăcire a opiniilor noastre, ţinem să precizăm că ideea cercetării istorice dinăuntrul sistemului relaţional supus studierii nu înseamnă preluare nediferenţiată, în bloc, a respectivului sistem. Obiectivitatea oricărei analize veritabil dialectice,

implică neîncetat perspectiva *critică*. Dar tocmai pentru a putea fi asigurată o cercetare *obiectivă* este necesară o înțelegere *corectă*, *adecvată* a ideilor exprimate ce urmează să fie analizate. Nu poți discuta în mod principial cu cineva fără să-l înțelegi mai întîi dinăuntrul punctului său de vedere. Un ochi care se pretinde înzestrat cu calitatea obiectivității critice trebuie să posede *simultan* calitatea de a vedea *nedeformat*. Culorile cer să fie depistate fiecare cu tonalitatea care-i este *proprie*. Altminteri, poate lua naștere un soi de turmentare subiectivă, care vede negru acolo unde se află culori imaculate sau alb unde domină negrul.

Orice cercetare estetică ce pretinde a avea o istorie a sa, tradiții, a dezvoltat inevitabil — extins sau mai restrîns — o teorie a frumosului. Pînă acum însă, în procesul de valorificare a esteticii românești din trecut — proces care a început să se intensifice în ultimii ani —, preocuparea de a valorifica mai unitar o serie de teorii asupra frumosului n-a constituit un obiectiv aparte. Firește, unele analize parțiale ale problemei sînt prezente în cîteva studii care s-au ocupat în ansamblu de estetica lui Tudor Vianu, de pildă. Avem în vedere îndeosebi paragrafele cu privire la problema frumosului din volumul lui Ion Biberi dedicat operei lui Tudor Vianu, din studiul introductiv al lui Ion Ianoși la recenta reeditare a *Esteticii* lui Vianu și din volumul lui Ion Pascadi care analizează concepția estetică a aceluiași autor. Studiul de față constituie însă, după cîte știm, prima încercare unitară de a valorifica *în mod special* o serie de teorii asupra frumosului în estetica românească.

Nu intenționăm totuși să elaborăm o monografie care să epuizeze tot ce s-a spus la noi despre frumos, toate opiniile și toate observațiile. Lucrarea năzuiește să analizeze *principalele sensuri* ale frumosului în estetica românească, îndreptîndu-și, *cu precădere*, atenția către perioada cea mai fertilă a esteticii din țara noastră — perioada interbelică. În măsura în care materialul studiat va permite, autorul se va strădui ca — o dată cu sublinierea aportului acestor sensuri în ansamblul esteticii românești — să reliefeze și unele contribuții ale lor în ansamblul esteticii europene moderne.

Disproporția — în ceea ce privește întinderea — dintre capitolul pe care l-am dedicat concepției lui Tudor Vianu despre frumos și celelalte capitole nu decurge cîtuși de puțin dintr-o minimalizare sau ignorare a altor idei și sensuri date frumosului în raport cu cele preconizate de Tudor Vianu. Nu spunem o noutate cînd constatăm

că opera de teoretizare estetică a lui Vianu este cu mult mai întinsă decît a celorlalţi gînditori români care s-au ocupat de fenomenul estetic. În această situaţie, oricît ne-am străduit să operăm unele comprimări, materialul studiat şi interpretat — privind problema frumosului şi a corelaţiilor lui — ne-a obligat la această disproporţie cantitativă.

2. Fluenţa conceptului de frumos

În expresia-i imediată şi frapantă, frumosul este splendoare, strălucire — exuberantă sau discretă —, armonie. Din această perspectivă, aş numi sentimentul frumosului nu pur şi simplu sentimentul perfecţiunii, ci drept *tentaţia* perfecţiunii, *chemarea* către intuirea sau realizarea *plenară* a virtualităţilor desăvîrşitului. Dar perfecţiunea se constituie cel mai adesea ca un absolut, arareori posibil de atins. După părerea noastră, sentimentul frumosului este, în esenţa sa, un *palpit ideal* în preajma acestui absolut. Iar cel care reuşeşte să întruchipeze cu adevărat frumosul în ceva, realizează o poartă — oricît de modestă — prin care se va putea pătrunde în incinta perfecţiunii. Atunci cînd perfecţiunea este atinsă cu grandoare, în piscurile ei cele mai înalte, se realizează sublimul. Frumosul şi sublimul au, probabil, o structură asemănătoare, în măsura în care ambele concepte îşi trăiesc existenţa în albia perfecţiunii, cu deosebirea că sublimul este o perfecţiune realizată grandios în vreme ce frumosul este mereu o năzuinţă constructivă, activă, o ardoare pozitivă către perfecţiune. În acest sens, am putea spune că frumosul reface în faţa ochilor noştri, pas cu pas, palpabil, verticala pe care a urcat perfecţiunea pentru a se împlini pe sine.

Dar orice încercare de a fixa frumosul în formule şi definiţii este mult prea riscantă, deoarece cercetarea lui a continuat să rămînă pînă în zilele noastre o problemă *deschisă* a esteticii. Privită în imensa ei evoluţie în timp, soarta acestui concept ne apare enigmatică. Începînd cu antichitatea timpurie şi pînă în contemporaneitatea arzătoare, concepţiile estetice de prestigiu sau aprecierile mai mărunte au invocat însemnătatea frumosului sau au împins-o uneori în umbră, ca apoi cercetătorii să reia cu toţii, din nou, această problemă alunecoasă ca argintul viu şi nelăsîndu-se descifrată în sîmburele ei. O parcurgere a istoriei teoretizării conceptului de care ne ocupăm

lasă cercetătorului impresia izbitoare că marea majoritate a opiniilor au invocat frumosul ca pe o problemă fundamentală a esteticii şi artei. Şi totuşi, tocmai această problemă a rămas cea mai puţin clară, cea mai puţin rezolvată. Cel care nu pleacă de la această constatare, de la adevărul că frumosul reprezintă un fenomen estetic deosebit de *fluent*, riscă să dea sau să pretindă nişte definiţii ineficace şi rigide.

Faptul că frumosul este, poate, fenomenul estetic cel mai alunecos, se datoreşte, după părerea noastră, *iradiaţiilor* lui multiple înăuntrul celorlalte categorii estetice, înăuntrul fenomenului artistic însuşi. Înclinăm, de aceea, să credem că întrebarea *ce* este frumosul se confundă cu întrebarea *cum* este el. Dacă toate categoriile estetice îşi au propria lor personalitate, propria lor structură intimă, frumosul se impune, totodată, ca un constituent, ca un *fluid* care străbate şi alte înfăţişări ale esteticului. El are configuraţia unei străluciri *caleidoscopice*. Această iradiaţie multicoloră *obligă* pe cercetătorul tentat să analizeze frumosul la o *permanentă* corelare a acestei valori cu o multitudine de coordonate şi perspective ale esteticului ca şi ale altor manifestări ale spiritului uman. Înseşi variatele încercări de definire a frumosului ca atare au simţit nevoia unei neîncetate raportări a acestuia la alte valori. În cultura antichităţii, cînd valorile spirituale erau concepute şi apreciate sincretic, frumosul era contopit în mod frecvent cu binele şi utilul, cele trei valori treceau, reciproc, una în alta. Formula *Kalòn Kagathòn*, preconizată de Platon, considera frumosul şi binele într-o neîncetată fuziune. Iar în ceea ce priveşte izvorul frumosului, Platon îl căuta, cum se ştie, în ideea pură şi absolută. Ulterior, alte încercări de definire au tins să aprecieze frumosul ca „splendor veri" (la unii platonicieni), ca „splendor ordinis" (la Sf. Augustin), ca „splendor formae" (la Thomas d'Aquino), ca „întruchipare sensibilă a ideii" (la Hegel), ca „echilibru între sublim şi graţios" (R. Bayer). Nu intenţionăm să dăm aici un istoric *in extenso* al conceptului de frumos, cu atît mai mult cu cît în capitolele următoare vom face numeroase trimiteri istorice. Referirile concrete ne interesează acum din perspectiva diverselor aspecte pe care le implică ideea pe care dorim s-o subliniem — fluenţa conceptului.

Dacă în cultura antică frumosul convieţuia într-o unitate sincretică cu alte valori spirituale, la un mod foarte general, el a început apoi să trăiască un proces de desprindere, de detaşare, pentru a se putea defini pe sine, pentru a-şi putea releva configuraţia proprie. Unităţile sincretice, bazate pe nediferenţiere, au început să se

dilueze, să se destrame cu încetul, lăsînd loc unui lung efort istoric de investigare a specificităţilor, ca şi a unităţilor sintetice, bazate, în acelaşi timp, pe diferenţieri specifice.

Frumosul a avut, din acest punct de vedere, o soartă aparte. Desprinderea din valorile sincretice a relevat faptul că el se înfăţişează înainte de orice ca splendoare, strălucire, armonie. Dar aceasta nu era suficient, deoarece neîncetat intervenea constatarea că armonia, strălucirea lui, iradiau în toate părţile. Şi tocmai de aceea gînditorii au simţit neîncetat nevoia să surprindă specificul acestui concept în însăşi asocierea lui cu alte valori : ca splendoare a adevărului, a ordinii, a formei etc. În această privinţă este semnificativ faptul că, dacă în cultura antică frumosul convieţuia într-o unitate sincretică cu alte valori, tragicul, de pildă, avea încă de pe atunci propria lui autonomie. Explicaţia trebuie căutată, credem, în aceea că frumosul are o structură asociativă, polivalentă, în vreme ce tragicul nu presupune neapărat o astfel de configuraţie.

Adeseori — exasperaţi de această fluenţă atît de accentuată —, esteticienii au optat pur şi simplu pentru o identificare a frumosului cu esteticul în accepţia lui cea mai largă. Este un proces foarte semnificativ pentru soluţiile extreme la care s-a recurs în momentele cînd, dezvăluindu-şi corelaţiile înfinite, frumosul se sustrăgea de fapt oricărei definiri. Detaşîndu-se din convieţuirile sincretice, armonia proprie frumosului n-a putut să prospere, să se menţină într-o izolare absolută. Ea şi-a extras seva din iradierea multicoloră a unor corelări şi asociaţii.

Una dintre cele mai fructuoase încercări este tocmai aceea care asociază idealul de frumos în artă cu perfecţiunea. Unii esteticieni au propus chiar o eliminare a conceptului de frumos pentru a fi înlocuit cu cel de perfecţiune artistică. Primul care a făcut această propunere a fost Schleiermacher. Alţi teoreticieni, fără a recurge la această eliminare, au tins să definească esenţa frumosului artistic ca fiind însăşi perfecţiunea. În acest sens, dintre teoriile secolului al XX-lea amintim formula lui Raymond Bayer, care propune definirea sentimentului de frumos ca „lirism al perfecţiunii”[1]. În estetica românească — cum se va vedea —, concepţia lui Tudor Vianu sugerează mereu că esenţa frumosului artistic vizează armonia pe care o degajă perfecţiunea. Esteticienii nu s-au putut sustrage intuiţiei că, în intimitatea sa, frumosul implică ceva din structura perfecţiunii.

[1] Raymond Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1956, p. 227.

Scanned with OKEN Scanner

Neîncetat mobil, conceptul de frumos nu s-a fixat însă nici asupra acestei formule. Înfăţişările artei moderne, cu accentele lor atît de pregnante asupra a ceea ce este contorsionat, instabil, zguduitor şi dramatic în existenţa umană, au împins nu o dată în umbră ideea de perfecţiune în ceea ce priveşte aspectele ei de echilibru, ordine, armonie. Într-o serie de orientări ale avangardei artistice, frumosul a fost asociat mai degrabă cu întîmplătorul, cu imprevizibilul şi ciudăţenia, cu lipsa de echilibru şi de ordine. Max Ernst, de pildă, explicînd procedeele care duc la crearea imaginii suprarealiste, pornea de la o faimoasă enunţare a lui Lautréamont, care s-a impus treptat ca o caracterizare a frumosului suprarealist: „Frumos ca întîlnirea întîmplătoare a unei maşini de cusut cu o umbrelă pe o masă de operaţie"[2]. Dacă unitatea dintre frumos şi perfecţiune n-a putut fi niciodată repudiată cu totul, în mod irevocabil, întîlnim adeseori în estetica veacului nostru, ca şi în arta lui, un unghi critic, nonconformist, care a tins să elibereze frumosul de sub tutela absolută a echilibrului static, a armoniilor olimpiene şi leneşe.

De fapt, modificările, deplasările de accent ale conceptului de frumos în ultimele două secole — îndeosebi în secolul al XX-lea — sînt încă mai numeroase, mai diverse decît cele pe care le-am subliniat, intensificînd la maximum dinamica acestui concept.

În estetica clasică, o mare pondere a ocupat analiza frumosului natural. Aceasta a coincis cu perioadele de timp în care artele au glorificat natura, pînă la a conferi sentimentului frumosului natural — ca în orientările romantice — virtutea unui ideal. Orientările estetice contemporane n-au părăsit cu totul invocarea frumosului din natură. Esteticianul francez Marquis de Tryon-Montalembert propunea chiar întemeierea unei ştiinţe speciale, denumită *Physesthétique*[3], care să se ocupe de studierea minuţioasă a frumosului naturii. Dar — privită în ansamblul ei — estetica contemporană a împins pe un plan secundar analiza frumosului natural, acordînd o largă prioritate fenomenului artistic. Această deplasare de accent a fost solicitată îndeosebi de orientări ale artei moderne postimpresioniste, care s-au concentrat mai intens asupra dramelor umane decît asupra naturii. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, studierea frumosului natural a fost împinsă pe un plan secundar şi de necesitatea de a investiga din ce în ce mai amplu, mai sistematic coordonatele moderne

---

[2] Citat după Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1968, p. 169.

[3] Vezi „Revue d'Esthétique," tome cinq, fasc. I, 1952, p. 1.

ale frumosului industrial. Este adevărat că, în sensurile sale mai largi şi multiple, frumosul cotidian implică şi dimensiunea frumosului natural — îndeosebi în armonizările urbanistice. Dar este deja un frumos „natural" mult modificat, aranjat, transfigurat, dacă vreţi, în acord cu configuraţia spaţială a arhitecturii. Nu mai este vorba de un frumos natural pur, maiestuos în sălbăticia lui, ci de modificarea lui *subordonată* unor cerinţe ale civilizaţiei actuale.

Şi totuşi, chiar într-un moment cînd invocarea frumosului natural şi analiza virtuţilor lui s-au retras în umbră, încep să reapară elemente — deocamdată timide — care, după părerea noastră, prefigurează o viitoare reevaluare şi solicitare a frumosului natural pur, sălbatic. Avem în vedere acele voci, mereu mai insistente, care ne previn — în sensul constructiv al cuvîntului — că solicitările civilizaţiei moderne, cu nesfîrşitul şir de încordări, de descoperiri tehnice şi chimice, introduc în viaţa omului, o dată cu netăgăduite şi rapide binefaceri, o alarmantă perturbare a echilibrului fizic şi psihic. Se înmulţesc, de aceea, îndemnurile care vin din partea unor savanţi şi oameni de cultură, de diverse specialităţi, privind necesitatea unei reîntoarceri a omului cu faţa către natură, unei reechilibrări şi fortificări naturale. Firește, este vorba de o reîntoarcere care să nu anuleze cîtuşi de puţin ceea ce omul a dobîndit pozitiv în civilizaţia modernă. În această perspectivă nu se va naşte şi posibilitatea unei reactualizări intense a problemei frumosului natural? Cei ce socotesc că steaua invocării acestei specii de frumos a pălit definitiv, că ea a devenit o problemă perimată a esteticii, credem că se grăbesc. Este un fapt însă că fenomenele artei contemporane, cu nuanţele lor atît de numeroase, cu o redimensionare încordată, dramatică a înseşi destinelor şi rosturilor artei, vor solicita cu precădere — probabil o perioadă îndelungată de timp — acele aspecte ale esteticului care privesc îndeosebi dimensiunile lui strict artistice.

Secolul al XX-lea, intesificînd enorm mobilitatea fenomenului artistic, nuanţînd la maximum creaţia de artă, a accentuat şi mai mult dinamicitatea frumosului, fluenţa lui. Se vorbeşte chiar de o criză a acestui concept. Încă la începutul secolului, B. Croce considera că frumosul nu semnifică nimic precis, că este indefinibil[4]. Max Dessoir considera, de asemenea, că o definiţie a frumosului nu e posibilă. Iar un cercetător modern ca M. Dufrenne declara problema frumosului mult prea alunecoasă, prea oţioasă ca ea să mai merite

[4] Vezi B. Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Paris, 1904.

atenţie[5]. Dacă de la Platon şi Aristotel încoace, conceptul de frumos a revenit constant în majoritatea marilor sisteme de estetică, iar în primele trei-patru decenii ale secolului al XX-lea studiile despre acest concept sînt încă frecvente[6], în ultimele decenii ale veacului nostru problema frumosului pare a se rarefia. Şi totuşi, după părerea noastră, este vorba de o criză relativă, care ar putea fi definită ca atare doar în raport cu trecutul. Criza ni se relevă doar în raport cu faptul că astăzi frumosul nu mai este analizat atît de speculativ ca altădată, cu o anumită rigiditate sistematică şi normativă. Secole de-a rîndul, teoreticienii s-au străduit cu o încordare exasperantă, să izoleze oarecum frumosul pentru a-l studia mai bine. Rezultatul acestui proces l-a constituit, pe de o parte, o anumită convingere că frumosul nu poate fi studiat izolat, dar pe de alta s-a născut şi o speculaţie sterilă tocmai pentru că mulţi cercetători scăpau din vedere un aspect esenţial: fluenţa frumosului, iradiaţia lui multiplă. După părerea noastră, cei care vorbesc de o criză a frumosului formulează această opinie din perspectiva abordării unui concept estetic oarecum rigid, izolat, nemişcat, fără să-şi dea seama că — solicitat de o cascadă imensă de transformări în fenomenul artistic contemporan — frumosul devine, de fapt, din ce în ce mai mobil. Ceea ce unii iau drept o criză nu este altceva decît o *accentuare* a fluenţei frumosului, a schimbărilor lui de perspectivă.

Această schimbare de perspectivă s-a manifestat cu o deosebită acuitate în atenţia din ce în ce mai pregnantă cu care artele — îndeosebi literatura şi pictura —, ca şi teoretizările lor, au explorat expresivitatea urîtului. Încă la mijlocul veacului trecut, K. Rosenkranz publicase pentru prima oară un tratat despre estetica urîtului[7], iar Max Dessoir socotea — la începutul secolului nostru (în 1906) — drept strîmtă pretenţia ca arta să se hrănească exclusiv din frumos[8]. Două decenii mai tîrziu, William Pepperel Montegue aprecia că frumosul nu este totul, făcînd un apel către pluralismul estetic: „Frumosul nu este totul — el este rege, suveran constituţional şi nu dictator”[9]. Mai recent, Raymond Polin demonstrează că „urîtul este

---

[5] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, p. 17.

[6] Citǎm spre exemplificare: E. F. Carritt, *The theory of Beauty* (1914); C. K. Ogden, *The foundations of Aesthetics* (1924); W. T. Stace, *The meaning of Beauty* (1929); C. P. J. Bolland, *In de Voorhof der Schoonheid* (1906); Paul Souriau, *La Beauté rationnelle* (1904).

[7] K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hasslichen*, 1853.

[8] Vezi Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, III, 1.

[9] *Sovremennaia Kniga po estetike. Antologhia*, Moskva, Izdatelistvo Inostrannoi literaturî, 1957, p. 269.

produsul unei invenţii sui-generis, al unei construcţii pozitive cu acelaşi titlu ca frumosul şi fără raport de negaţie cu frumosul"[10]. Nu este vorba, aşadar, de o izgonire a frumosului din artă, ci de o lărgire *dramatică* a sensurilor lui, de o înţelegere mai suplă, care permite artei moderne să exprime o anumită complezenţă faţă de expresivitatea urîtului.

Multe dintre orientările artistice ale secolului nostru au năzuit către investigarea acelui „orgoliu secret" al urîtului care promitea un dialog mai fecund, mai consistent cu lumea decît îl oferiseră arta academistă, oficială şi festivă. Este adevărat că pictura impresionistă reuşise să depăşească acel frumos prea festiv, de suprafaţă, ostentativ în oficialitatea lui, pe care-l etalase academismul. Pe lîngă valorificarea nelimitată a virtuţilor coloristice, impresionismul se impusese şi prin apelul lui la senzaţia cotidiană, modestă, efemeră, la strălucirea acelui frumos lipsit de grandilocvenţă, un frumos deosebit de intim, care compune senzorialitatea noastră de toate zilele. Dar într-o epocă în care burghezia renunţa tot mai vizibil la idealurile de progres social, la acele promisiuni de largă umanitate materială şi spirituală pe care le făcuse maselor, impresionismul se refugia îndeosebi în acea splendoare mobilă a naturii, lăsînd la o parte faţetele urîtului, ale grotescului, care se infiltrau din ce în ce mai adînc în viaţă. Literatura şi pictura realistă ale celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut stigmatizaseră, cu rezultate pozitive incontestabile, invazia urîtului în viaţa socială. Toate literaturile naţionale europene au căpătat un accent critic şi o intensitate dramatică rar întîlnite anterior. Cenuşiul vieţii a fost supus unui proces de dramatizare artistică deosebit de amplu, ca în opera unui Cehov, de pildă. Dar rămîneau încă, în afară, anumite trăsături interiorizate, extrem de subtile ale urîtului, care-şi aşteptau expresia artistică. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, urîtul avea şi o stridenţă specifică, cu repercusiuni dintre cele mai violente asupra subiectivităţii umane. Astfel de aspecte aveau să le abordeze curentele de avangardă artistică, ce se fac simţite încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar care se dezvoltă şi se înmulţesc în secolul nostru. Expresionismul, dadaismul, suprarealismul, futurismul etc. au, fără îndoială, multiple deosebiri individuale între ele, însă ceea ce le uneşte este, între altele, protestul lor violent, adînc subiectiv, împotriva unei lumi conformiste, mulţumite de sine. Importanţa acestor orientări constă nu în soluţiile pe care le oferă, deoarece ele sînt confuze şi fără ieşire —

[10] Vezi „Revue d'Esthétique", nr. 3—4/1966, p. 260.

degenerînd nu o dată în agitaţie tulbure, de scandal — , ci în zbuciumul lor *omenesc*, contorsionat, *violent expresiv* în faţa unor aspecte care desfigurează fiinţa omenească. Mario de Micheli aprecia într-un mod convingător că „mare parte din arta modernă este adîncită într-o «condiţie expresionistă», de vreme ce marea majoritate a artiştilor contemporani, cu deosebire cei mai puternici, au simţit şi simt ca proprii temele expresionismului"[11]. Iar temele acestea se orientează către un protest subiectiv împotriva unor lumi degradate şi monstruoase. Urîtul nu mai este suspectat de neputinţa de a fi explorat din perspectiva frumosului artistic. Unele orientări artistice de avangardă — cum este dadaismul — exaltă invocarea urîtului pînă la paroxism, pînă la transformarea lui într-un instrument de negaţie a perfecţiunii, a ordinii, a echilibrului. „Urăsc obiectivitatea crasă şi armonia, această ştiinţă care află orice lucru în ordine: continuaţi, băieţi, umanitate..." — proclama Tristan Tzara în Manifestul Dada (1918). Şi totuşi, această repudiere stridentă a armoniei, a perfecţiunii nu era numai o afirmaţie de scandal, care să dorească o înmormîntare definitivă a frumosului, ci şi un strigăt întărîtat şi disperat împotriva unei armonii concepută ca o mască de carnaval, în spatele căreia se ascunde o lume greu de suportat. Dacă unele dintre orientările artistice de avangardă au conturat „soluţii" confuze, fără ieşire, degenerînd în ostentaţii dezordonate, ponderea în arta secolului XX o dă *zbuciumul omenesc*, năzuinţa de a depăşi acele aspecte care desfigurează fiinţa omenească. Orientările artistice de prestigiu ale secolului nostru doresc valori *demistificate* ale frumosului, cît mai mobile, mai active, mai suple în corelaţiile lor multiple.

3. Perspectivele frumosului în estetica românească

În estetica românească, investigarea frumosului capătă relief, un nivel teoretic superior, cu opinii şi contribuţii originale, mai tîrziu decît într-o serie de ţări din apus, cu îndelungate tradiţii estetice. E un fapt pe care trebuie să-l recunoaştem. Dacă cercetarea autohtonă a beneficiat de idei deja cîştigate, în acelaşi timp ea nu este preluarea pasivă a unui fruct copt. Stadiul avansat la care a

[11] Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1968, p. 138.

ajuns cercetarea românească a frumosului — îndeosebi în perioada interbelică — este în primul rînd şi cel mai adesea un rezultat al emancipării fenomenului nostru artistic, ca şi al cercetărilor generale de estetică din România. Se impune, aşadar, mai întîi, un tur de orizont — fie el şi sumar — asupra cîtorva coordonate ale acestei emancipări de ansamblu.

Primele invocări ale conceptului de frumos le găsim încă la cărturarii noştri cei vechi, la cronicari. Dosoftei, Miron Costin, Dimitrie Cantemir s-au referit la unele virtuţi ale sentimentului estetic, elogiind îndeosebi frumosul. Nu este vorba, firește, de o elaborare sistematică, cu greutate teoretică în sensul modern al cuvîntului, ci mai degrabă de aprecieri şi intuiri răzleţe, cu o rezonanţă arhaică şi rudimentară. Dar frînturile cronicăreşti despre înălţimea spirituală, umanizatoare a frumosului nu se consumă în gol, nu sînt speculaţii gratuite, ci au o finalitate constructivă şi precisă pe traiectoria formării şi dezvoltării limbii literare româneşti, ca un îndemn la şlefuirea estetică a acesteia. Chiar şi mai tîrziu, la reprezentanţii Şcolii ardelene şi iluminişti — şi în bună parte la cărturarii veacului trecut —, elogierea frumosului a constituit un aspect subsumat luptei pentru progresul şi cizelarea limbii naţionale. În general, elementele incipiente, nedezvoltate ale conceptelor estetice au în cultura românească veche această particularitate activă, constructivă, pusă în slujba unuia din factorii cei mai de seamă ai formării şi dezvoltării unei naţiuni — limba.

Ulterior, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ideile lui Titu Maiorescu converg spre o punere în relief — pentru prima oară cu răsunet în cultura românească — a naturii estetice a artei. Maiorescu aducea în cultura noastră o contribuţie incontestabilă, de durată, privind abordarea specificului artistic al operei literare. Dar sub aspectul teoriei estetice fuseseră împrumutate unele principii din sistemele clasice germane aparţinînd ultimelor decenii ale veacului al XVIII-lea şi primei jumătăţi a secolului trecut, principii pe care începuse să le depăşească o problematică estetică mai nouă, ce solicita disecarea cu mult mai răbdătoare, pas cu pas, a fenomenului artistic. S-a demonstrat în ultima vreme că estetica lui Maiorescu se constituie din mai multe zone : clasicistă, folclorică, romantică şi realistă. Paul Georgescu îndeosebi a adus în această privinţă o contribuţie teoretică valoroasă[12]. Totodată, se încearcă o respin-

[12] Vezi studiul introductiv la Titu Maiorescu, *Critice I*, Bucureşti, E.P.L., 1967.

gere a opiniilor care pun estetica maioresciană sub semnul unor influenţe teoretice ale filozofiei germane.

După cum se ştie, în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* — unul din studiile sale fundamentale —, Maiorescu a pus *în fruntea* acestei lucrări teza hegeliană a frumosului ca manifestare a ideii în materie sensibilă[13]. Eugen Lovinescu, Mircea Florian şi — recent — Paul Georgescu apreciază însă, ca pe un aspect cu totul secundar, peste care s-ar putea trece foarte repede, preluarea de către Maiorescu a cunoscutei definiţii hegeliene a frumosului. Nu contestăm că influenţa hegeliană se reduce în estetica maioresciană doar la o singură idee — aceea a unei încercări de a defini frumosul. Dar această idee e *fundamentală*, iar Maiorescu n-o include în treacăt, printre altele, ci îi conferă valoarea unui *pilon teoretic* în unul din studiile sale cele mai de seamă. Acest pilon polarizează în jurul său toate celelalte idei pe care se sprijină amintitul studiu maiorescian. Fără această idee, toate celelalte rămîn fără suport teoretic. Dacă este adevărat deci că estetica maioresciană are importante zone clasiciste, romantice etc., ea se află totuşi într-o măsură care nu poate fi neglijată şi sub influenţa unor principii teoretice generale ale sistemelor clasice germane.

Cu toate că spre sfîrşitul secolului trecut şi la începutul secolului nostru — alături de opera maioresciană — s-au conturat şi alte contribuţii româneşti[14] în domeniul teoriei estetice, analiza naturii estetice a artei, a infinitelor ei labirinte şi nuanţe specifice, inclusiv analiza frumosului, au rămas într-un stadiu puţin avansat.

După primul război mondial se realizează un salt substanţial atît în adîncime, cît şi în amploare. Acum se desfăşoară un proces al nuanţărilor multicolore în creaţia artistică. Concomitent cu dezvoltarea romanului social, a graficii militante, tonusul subiectiv al artei creşte continuu. Este perioada în care lirica modernă tinde tot mai mult să-şi afirme specificul în direcţia sondării nelimitate a potenţelor eului poetic, impunîndu-se valori de talia lui Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga. Este, de asemenea, perioada în care proza de analiză — îndeosebi prin creaţia lui Proust — căpătase

---

[13] Chiar dacă această teză a circulat şi în alte sisteme, Hegel este, totuşi cel care i-a dat *prestanţă* printr-o întinsă şi prestigioasă argumentare.

[14] Aceste contribuţii au fost analizate de Ion Iliescu în lucrarea *Începuturile gîndirii estetice în cultura românească*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1968.

246.713

Scanned with OKEN Scanner

experienţă în adîncirea psihicului uman. Pictura continua şi ea să-şi multiplice şi să-şi rafineze surprizele cromatice. Scriitorii, artiştii, criticii şi esteticienii erau mereu mai sensibili faţă de investigarea amănunţită a unor procese spirituale. Totodată, cunoaşterea altor literaturi şi arte a devenit intensă şi constantă. Foarte multe dintre periodicele vremii abundă în informarea şi discutarea literaturii şi artei europene, clasice şi contemporane. Pilduitoare în această privinţă este activitatea desfăşurată de „Viaţa românească", „Sburătorul", „Adevărul literar şi artistic",, „Jurnalul literar", „Era nouă" şi de alte reviste. Această lărgire a cunoştinţelor permitea analogii şi comparaţii suple, aprecieri riguroase şi nuanţate totodată. Este vorba de un întreg proces de afirmare şi intensificare a potenţelor subiectivităţii umane.

Pe un astfel de sol creştea exigenţa faţă de virtuţile frumosului artistic. La poarta esteticii au început să bată stăruitor întrebări ce solicitau răspunsuri ample cu privire la specificitatea artei, la structura ei interioară, răspunsuri capabile să corespundă unei evoluări nuanţate, colorate a creaţiei artistice. Literatura şi arta românească ajunseseră la un stadiu de dezvoltare cînd experienţa acumulată *cerea* şi permitea o mai riguroasă descifrare a esteticului *ca atare*, a specificului în diverse genuri şi specii artistice. Acum, abordarea unor probleme general-teoretice ale esteticii — inclusiv problemele frumosului — începe să se afirme ca un proces mai intens, superior din punct de vedere calitativ.

Cercetarea diferitelor faţete ale esteticului se afirmase anterior, în mare măsură, ca un aspect subordonat criticii artistice şi culturale. Dar, după primul război, critica literară şi de artă nu mai poate face faţă *singură* tuturor problemelor. Înşişi critici şi istorici literari de mare prestigiu simt nevoia să elaboreze lucrări speciale de estetică, cu un caracter mai general, mai cuprinzător. Un Eugen Lovinescu a dat *Istoria literaturii române contemporane*, dar — în concluzie — a simţit nevoia să publice *Mutaţia valorilor estetice*; George Călinescu a publicat mai întîi *Principii de estetică* şi după aceea monumentala *Istorie a literaturii româneşti*. Atunci cînd se referă la *Principii de estetică*, unii critici literari invocă această lucrare călinesciană ca pe un *passe-partout* împotriva esteticii generale, citînd cu un sentiment de satisfacţie aprecierea că estetica generală ar fi „o disciplină sau, mai bine zis, un program de preocupări care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin

judecăţi aşa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanţial al emoţiei"[15]. G. Călinescu observa că estetica s-ar fi născut din frigiditatea celor lipsiţi de freamătul sensibilităţii artistice, dar el n-a ezitat totuşi să înlocuiască titlul iniţial — *Curs de poezie* — al cărţii la care ne referim cu acela mai general, *Principii de estetică*. „Căci — scria Călinescu în prefaţa lucrării —, vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale esteticii (obiectul, esenţa artei, receptarea fenomenului artistic)"[16]. Aşadar, condamnînd *formal* generalitatea esteticii, *în fond* Călinescu îi recunoştea „problemele fundamentale". Nu putea şi nu poate fi ocolit faptul că există nu numai esenţele artelor, ci şi esenţa artei, care solicită — în ceea ce priveşte studierea ei — străduniile esteticii generale.

Se poate vorbi — paralel cu continuarea îmbinării vii, creatoare, a unor probleme ale criticii şi esteticii — de o autonomizare relativă a abordării esteticului. Uneori, această autonomizare a degenerat în autonomism steril. Dar, privind procesul în ansamblul său, cercetarea teoretică *de sine stătătoare* a problemelor generale ale esteticului, ale specificităţii artistice ca atare, nu numai că nu s-a afirmat ca speculaţie dogmatică, anchilozantă, ci a fost impusă de nevoia unei adînciri *specializate* a naturii fenomenului artistic, adîncire *solicitată* de o creaţie artistică complexă, evoluată. Desprinderea relativă a problemelor teoretice ale esteticii de critica literar-artistică şi culturală nu poate fi echivalată cu o îndepărtare de pulsul creaţiei artistice. Această detaşare a avut, dimpotrivă, semnificaţia unei investigări mai adecvate, transversale, a naturii proprii artei. *Detaşarea relativă a problemelor cercetării estetice de critica şi teoria literară şi de artă propriu-zise, era în acelaşi timp o apropiere mai adecvată de fiinţa interioară a fenomenului artistic. Mai ales aceasta era perspectiva din care au fost abordate problemele frumosului. Analiza conceptului de frumos la nivelul teoretic general, categorial, era călăuzită tocmai de năzuinţa de a ancora într-un mod mai adecvat în miezul estetic al artei, în îmbinarea ei multicoloră de nuanţe.* N-aş vrea să fiu răstălmăcit ca unul care ar dori să diminueze virtuţile de teoretizare estetică ale criticilor. Eu însumi mă simt atras de critica literară şi cred în ea. Iar atunci cînd apar opere originale de talia celei elaborate de Adrian Marino — sinteză creată la nivelul

[15] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939, p. 11.
[16] *Ibidem*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

unei teoretizări estetice superioare[17] —, valoarea lor îmi impune. Toate acestea nu-l scutesc însă pe cercetător de strădania de a analiza cu obiectivitate o anumită situaţie istorică.

Teoretizările româneşti asupra frumosului nu s-au oprit, firește, în mod exclusiv asupra celui artistic. După cum se va vedea în cadrul capitolelor următoare, frumosul natural şi-a avut partea sa de investigare. Unele concepţii au definit frumosul ca „tot ceea ce manifestă triumful unei valori de existenţă (fizică, morală sau intelectuală)"[18]. Definiţia este atît de cuprinzătoare, încît în ea putea fi introdus orice. Un astfel de sens dat frumosului pleca mai degrabă de la perspectiva unei aprecieri etice decît estetice. Era un sens vitalist, năzuind să caracterizeze ca frumos tot, absolut tot ceea ce se manifestă ca triumf al energiilor existenţiale.

Amintim, tot cu titlu informativ, şi broşura lui Eugeniu Speranţia *Frumosul ca înaltă suferinţă* (1921). Este un titlu pretenţios care nu acoperă conţinutul broşurii în fruntea căreia se înscrie. Titlul dat de autor nu corespunde celor cîteva elemente, elaborate la nivel de popularizare, care nu se referă, de fapt, la problema frumosului, ci la artă în general. În raport cu „*Papillons*" *de Schumann*, lucrare despre artă a aceluiaşi autor, de un nivel teoretic superior, de autentic rafinament estetic, broşura amintită este o elaborare mult prea sumară şi grăbită. Dacă opinii ca cele amintite mai sus nu s-au impus printr-o contribuţie care să dureze, ele au, totuşi, o perspectivă raţionalistă asupra frumosului şi tocmai de aceea înscrierea lor, fie şi numai cu titlu informativ, într-un studiu de profil istoric, este necesară.

Din estetica grupărilor româneşti de avangardă, o teorie direct formulată a frumosului lipseşte. „Frumosul în artă e o prejudecată"[19], scria Marcel Iancu pe un ton aforistic. Dar ideea de „organizare" — pe care o implică adeseori problema frumosului — e prezentă, iar realizarea constructivismului în arhitectură, de pildă, a condus — cum vom vedea — la obţinerea unui frumos înţeles ca *expresivitate spaţială*, capabil să elimine elementele estetice inutile, supraadăugate. Considerarea frumosului drept o prejudecată, exprima în orientările româneşti de avangardă unul din aspectele

---

[17] Ne referim la lucrarea lui Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Bucureşti, Edit. tineretului, 1968.

[18] Radu I. Paul, *Viaţa estetică*, vol. I, *Frumosul*, Cluj, 1937, p. 25.

[19] Marcel Iancu, *Însemnări despre artă*, în „Contimporanul" an. III, nr. 45 din aprilie 1924.

atitudinii lor nonconformiste, năzuinţa de a sparge nişte tipare osificate şi cuminţi. După primul război mondial, în condiţiile accentuării crizei generale a capitalismului, clasele dominante din România recurgeau frecvent la promisiuni de prosperitate, de avînt social şi cultural. Acestor promisiuni false, largi pături sociale le-au răspuns printr-un sentiment general de nemulţumire şi combativitate. Atitudinea nonconformistă a căpătat, însă, la nivelul diverselor medii, un conţinut diferit. Unele grupuri de intelectuali erau dominate de spiritul unei boeme care tindea să exalte în orice împrejurare gestul ostentativ. Dar atitudinea ostilă a acestor grupuri faţă de ordinea burgheză, de spiritul mărginit al burghezului mulţumit de sine şi de soarta sa era, totuşi, sinceră şi lipsită de superficialitate. Era o inaderenţă vie faţă de mistificările claselor dominante, de vorbele sforăitoare prezentate drept idealuri fundamentale, de spiritele mărginite, conservatoare, pe care orice tentativă de înnoire le înspăimînta. Acest nonconformism îmbrăca forma unei revolte tulburi, al cărei conţinut îl constituie un nihilism pronunţat. În România, manifestările de acest gen au început să se accentueze în revista „Contimporanul", căpătînd extensie şi în alte reviste ca „Integral", „Punct", „75 H.P." etc. Încercarea de a face din afişarea absurdului o regulă de conduită în viaţă şi pe plan cultural, proclamarea frenetică a iraţionalului, fronda zgomotoasă — toate aceste trăsături pe care le întîlnim la mişcarea dadaistă, născută la Zürich încă în anii războiului, transmit spiritul lor anarhic noilor forme de modernism extrem de după război. Orientarea de ansamblu a revistelor „Contimporanul, „Integral", „Punct", „75 H.P." se exprimă în promovarea „constructivismului". Revendicîndu-se de la iniţiatori ai abstracţionismului — de la Mondrian şi mai ales de la Kandinsky —, „constructivismul" se contura ca o încercare de a sintetiza diverse tendinţe subiectiviste. „Integral", de pildă, se subintitula şi „Revistă de sinteză modernă", iar „Punct" purta şi subtitlul de „Revistă de artă constructivistă internaţională". Constructivismul caută un principiu ordonator, care să dea sens plăsmuirilor lipsite de veridicitate în ceea ce priveşte reflectarea realităţii. În această privinţă, el se sprijină pe ideea de „unitate", de „organizare". Hans Richter a afirmat nu o dată sprijinirea acestei orientări pe ideea de „organizare". A susţinut-o la primul Congres al constructiviştilor de la Düsseldorf (în 1922), iar în 1923 a elaborat la Berlin un program intitulat *Principii*, în centrul căruia se afla afirmarea ideii de „organizare", idee prezentă — explicit sau implicit — în numeroase idealuri

despre frumos. Potrivit acestui program — pe care „Contimporanul" l-a reprodus doi ani mai tîrziu în paginile sale —, punctul de vedere constructivist „consistă în a recunoaşte că toate manifestările vieţii sînt părţi integrante dintr-o unitate", idee care astfel formulată nu ridică obiecţii. Formula constructivistă îşi propune să „creeze conştiinţa" acestei unităţi. Acestui scop îi este subordonată încercarea de a organiza raporturile diverselor mijloace de expresie (formă, culoare, sunet etc.). Realizarea unei astfel de organizări este proclamată drept problema numărul unu a perioadei de după război în pictură, cinematograf, arhitectură, tehnică etc. Dar în orientarea de ansamblu, ca tendinţă, a constructivismului, izvoarele „unificării", ale „organizării" sînt căutate în capriciile unei sensibilităţi care repudiază contingenţele cu realitatea obiectivă. De aceea sensul general al formulei constructiviste este dominat de un joc arbitrar al intelectului, pe fondul căruia ideea de „organizare" degenerează într-o căutare a unei „logici" a ilogicului, într-o cheltuire bizară a lucidităţii pentru afişarea iraţionalului. Iraţionalismul constituia, de fapt, stindardul celor ce publicau în „Punct", „Integral", „75 H.P." „Artistul—susţinea un articol în „Punct" (nr. 8 din 9 ianuarie 1925) — nu se interesează niciodată de gradul de *comprehensibil* al operei sale. Dimpotrivă : cu cît mai incomprehensibilă îi va fi opera, cu atît va reprezenta o mai mare valoare de artă". Şi se conchidea : „de bună seamă, arta nu poate trăi în înţelegere cu logica".

În pictură, sculptură, cinematografie, literatură, „organizarea" constructivistă a căpătat unele nuanţe particulare, pe care Ov. S. Crohmălniceanu le-a analizat în adîncime (vezi *Literatura română între cele două războaie mondiale*), dar ea comportă aproximativ aceeaşi stereotipie.

În arhitectură, constructivismul a dat naştere, după părerea noastră, unei situaţii mai complexe, mai contradictorii, care se impune să fie analizată ca atare. Şi în arhitectură *absolutizarea* constructivistă a generat diverse forme şi raporturi spaţiale care intrau în conflict cu o seamă de cerinţe tehnice-funcţionale, violentînd, totodată, sensibilitatea artistică, oricît ar fi fost aceasta de receptivă la înnoiri. Şi aici organizarea elementelor componente a dat naştere unor îmbinări absurde în măsura în care această organizare îşi caută izvorul exclusiv în subiectivitatea arhitectului. În arhitectură, rigoarea soluţiilor tehnice-funcţionale, a utilizării diverselor materiale, a calculelor matematice limitează însă bizareria, invenţia pur subiectivistă, îndreptînd fantezia creatoare pe un făgaş mai firesc, mai strîns

legat de realitatea obiectivă. În procesul aplicării constructivismului în arhitectură, sublinierea intensă a ideii de unitate, de organizare spațială a elementelor — corelîndu-se cu rigoarea cerințelor și soluțiilor tehnice-funcționale, *care nu poate fi total ignorată* — a dus la unele concluzii pozitive, care depășesc de fapt clișeele iraționalismului constructivist. În articolul intitulat *Arhitectura nouă*, publicat într-un număr din „Contimporanul" (nr. 53—54 februarie 1925), consacrat arhitecturii moderne, Marcel Iancu sublinia că „arhitectura nu poate fi arta de a desemna fațade sau nuduri", dar că, "problema ei artistică rezidă în arta corespondențelor spațiale, a raporturilor echilibrate de volume, a proporțiilor și a ritmurilor construite numai conform legilor organice ale sensibilității și ale geometriei". Marcel Iancu, care participase, alături de Tristan Tzara, la inițierea dadaismului și a fost mai tîrziu reprezentant al orientării constructiviste, emitea opinii contestabile atunci cînd exagera dependența raporturilor, a proporțiilor și a ritmurilor arhitecturale de „legile sensibilității". Dar considerarea frumosului în arhitectură ca *expresivitate spațială*, „în sensul funcțional utilitarist al clădirii", cum preciza Marcel Iancu în același articol, constituie, în perioada respectivă, un aport substanțial la înnoirea veritabilă a soluțiilor arhitecturale, împotriva acelor tendințe care concepeau frumosul ca pe un element de gratuitate, supraadăugat soluțiilor și cerințelor funcționale. În articolul citat, ca și în altele — *Interiorul* și *Estetica nouă* („Contimporanul" din aprilie și noiembrie 1925) —, Marcel Iancu militează pentru o concepție mai adecvată a frumosului în arhitectură. Împotriva considerării esteticului ca o încărcare a formelor exterioare cu ornamente inadecvate funcționalității, el publică în cîteva numere din „Contimporanul" articole care — reliefînd valoarea expresivității funcționale, spațiale — subliniază dependența formelor exterioare de spațiul arhitectural interior, de structura lui. Este o concepție care ține seama într-un mod mai profund de *primordialitatea* naturii funcționale a arhitecturii, de faptul că ea e destinată să satisfacă *înainte de toate* un complex de cerințe materiale.

Mai ales de la Paul Souriau încoace, care aprecia în 1904, în cartea sa *La beauté rationnelle*, că din punct de vedere estetic forma obiectului material este expresia manifestă a funcției acestui obiect, valoarea expresivității funcționale a fost adeseori invocată în legătură cu cele mai diverse domenii ale producției materiale. *Absolutizarea* acestei formule a generat exagerări „funcționaliste"

nu numai în arhitectură, ci şi într-un domeniu foarte larg şi variat al produselor industriale. Trăsătura caracteristică a acestor exagerări o constituie extinderea condiţionării frumosului de către criteriile funcţionale pînă la dizolvarea, de fapt, a acestuia în însăşi soluţiile tehnice-funcţionale. Respingerea unor astfel de exagerări este îndreptăţită. Funcţionalismul a fost caracterizat însă, uneori, ca un fel de constructivism aplicat în arhitectură. După părerea noastră, această caracterizare este inadecvată, deoarece exagerările funcţionaliste încep să se facă simţite — şi nu numai în arhitectură — încă la începutul veacului al XX-lea, cu cel puţin un deceniu înainte de a se afirma din plin constructivismul. Aceste exagerări încep să se afirme mai cu seamă într-o serie de ţări industriale avansate; condiţionarea frumosului era pusă exclusiv pe seama cerinţelor tehnice-funcţionale în cîmpul larg al producţiei materiale moderne. Pe fondul iraţionalismului constructivist, unele exagerări funcţionaliste în arhitectură capătă amprenta acestuia, degenerînd în absurdităţi. Se poate vorbi, prin urmare, de *o asociere*, de *o corelare* a funcţionalismului cu constructivismul, şi nu pur şi simplu de o definire a primului prin conţinutul celui de-al doilea. Respingerea exagerărilor funcţionaliste este cu atît mai îndreptăţită cu cît ele s-au afirmat uneori — în arhitectură — pe fondul unui iraţionalism „constructivist". Însă, în măsura în care formula „expresivităţii funcţionale" vizează respingerea înfrumuseţării gratuite, a încărcăturii ornamentale, a înzorzonării suprafeţelor, a formelor exterioare, în acest sens ea este îndreptăţită. Dacă revista „Contimporanul" s-a încadrat în orientarea iraţionalistă de ansamblu a constructivismului, ea are şi unele merite tocmai prin promovarea unei concepţii asupra frumosului în arhitectură, mai corespunzătoare specificului unor soluţii spaţiale şi funcţionale ale acesteia. Spre deosebire de revistele „Integral", „Punct", „75 H.P.", care au apărut dintru început ca tribune ale modernismului extrem, „Contimporanul" — sub direcţia lui Ion Vinea — a apărut în 1922 ca o grupare de orientare democratică, al cărei conţinut predominant nu-l constituiau problemele artei, ci combaterea politicianismului burghez şi o anumită simpatie faţă de lupta revoluţionată a proletariatului. Orientarea evidentă a „Contimporanului" spre promovarea ostentaţiilor „constructiviste" are loc, după cum rezultă din paginile revistei, după anul 1923 şi se întinde pe o perioadă de şapte ani, pînă în 1930, însă şi în acest timp se face simţită uneori atitudinea nonconformistă, antiburgheză. Tot atît de adevărat este însă şi faptul că atitudinea nonconformistă

a unora dintre grupările de avangardă purta pecetea unei incoerențe dezlănțuite. Pe acest fond, răzvrătirea era îndreptată, în cele din urmă, împotriva întregii realități, vehicula o evadare absolută, necondiționată, din realitate.

Sensurile românești moderne — cu un înalt prestigiu — date frumosului, sensuri nuanțate, aducînd contribuții teoretice proprii, le datorăm lui Tudor Vianu, Mihail Dragomirescu, Lucian Blaga și Liviu Rusu. Idei foarte valoroase despre frumos aflăm și în opera unor teoreticieni de talia lui Eugen Lovinescu, Mihai Ralea, Al. Dima și a altor oameni de cultură progresiști care s-au ocupat de fenomenul estetic. În ansamblul lor, aceste sensuri au o orientare raționalistă și un spirit ce se aproprie de exigențele cele mai contemporane. Ele impun însă o reconsiderare aparte, cu mult mai amplă. Este tocmai ceea ce ne-am propus să întreprindem în capitolele care urmează. Un capitol aparte — cel mai scurt de altminteri — va trebui să dedicăm și frumosului sofianic, deoarece n-a fost o idee afirmată în treacăt, incidental, ci o concepție elaborată de pe pozițiile unei doctrine sistematice.

Scanned with OKEN Scanner

II. Frumosul ca izbutit estetic

1. Coordonate generale

Dacă legătura paragrafului următor cu problema frumosului nu apare deîndată, referirile la unele coordonate metodologice de ansamblu ale esteticii lui Tudor Vianu ni s-au impus, deoarece sensul *esențial* pe care el îl dă frumosului ca *izbutit* estetic este atît de cuprinzător, încît angajează o arie problematică deosebit de vastă privind studierea fenomenului estetic. În general, frumosul — datorită iradiațiilor lui multiple, îndeosebi înăuntrul artei — solicită, atunci cînd este studiat, poate mai intens decît alte aspecte ale esteticii, corelări, trimiteri la un cîmp aproape nelimitat și foarte variat de idei. Oricît s-ar strădui cercetătorul să se restrîngă, configurația caleidoscopică a frumosului, fluența lui îl silesc în permanență la o diversificare a unghiurilor, a privirilor.

Într-o multitudine de variante — mărturisit sau nu —, doctrinele estetice au tins spre elaborarea unor filozofii ale artei. În sistemul platonician, imuabilitatea frumosului este impusă de filozofia ideii absolute. Aici, recunoașterea autenticității frumosului, a identității cu sine însuși presupune descărnarea de virtutea senzorialității, de caleidoscopul sensibilizator. Disprețuind modestia concretului, a coloritului pămîntean, frumosul lui Platon se constituie în idee pură, în abstracție filozofică. Formule de definire a frumosului — *splendor veri*, *splendor ordinis*, *splendor formae* — mai toate evoluează pe un făgaș îngrădit de rigori ale sistemelor filozofice.

Gîndirea raționalistă de mai tîrziu reînnoiește corelația dintre frumos și adevăr. Deși posedă unele elemente proprii, concepția lui Jacques Maritain transplantează în estetica modernă ideea frumosului ca obiect al rațiunii, după ce ea trecuse prin filiera filozofiei raționaliste. În evoluția viitoare a perioadei contemporane — perioadă în cadrul căreia coordonatele intelective ale literaturii și artei cunosc

Scanned with OKEN Scanner

o potenţare deosebită —, analizarea unor dimensiuni raţionale ale frumosului se va bucura, probabil, de o atenţie mai pronunţată decît oricînd. E posibil deci să se simtă la un moment dat nevoia unei rediscutări şi valorificări *speciale* a acelor idei, clasate de istoria esteticii, care au legat frumosul mai ales de intelectul uman. Însă într-un peisaj creator ce se bazează pe o experienţă care a pătruns adînc în specificităţile artelor, depistîndu-le supleţea, aderenţele variate la facultăţile omeneşti, invocarea — *dogmatizator filozofică* — a frumosului doar ca obiect al raţiunii apare ca insuficientă.

Kant a început să foreze cu mai mulţi sorţi de izbîndă spre interiorul unor coordonate specifice ale frumosului, dar sub auspiciile generale ale filozofiei sale. *Analitica frumosului*, avînd o anume emancipare către imanenţa estetică, ascultă totuşi, pînă la urmă, de rigoarea unor principii dictate de *Critica puterii de judecată*. Iar în introducerea la *Prelegeri de estetică*, Hegel considera chiar că adevărata expresie care poate servi de nume esteticii ca ştiinţă este „filozofia artelor frumoase".

La rîndul său, Tudor Vianu n-a repudiat această tradiţie, ci s-a conformat ei. În cursul intitulat *Ideea de operă în filozofia generală şi în estetică* (1947—1948), el mărturisea cu privire la cunoscutul tratat apărut în anii 1934—1936: „*Estetica* mea este propriu-zis o filozofie a artei, adică a operei de artă"[1]. Cu toate acestea, concepţia pe care o exprimă, ca filozofie a artei, se diferenţiază — cel puţin metodologic — de sensul năzuinţei tradiţionale a sistemelor estetice către închegarea unor filozofii ale artei. În *Estetica* sa face operă de sistematizare, unificîndu-şi ideile despre fenomenul artistic într-o concepţie de ansamblu, dar aci spiritul de sistem nu alcătuieşte tiparul unei absolutizări filozofice care să supună ideile despre artă. Dimpotrivă, concepţia lui Tudor Vianu tinde spre o denunţare a clasicului „spirit de sistem" înţeles ca schemă filozofică prestabilită, ce reclamă enunţuri şi sentinţe lapidare, concordante cu această schemă. Concepţia sa estetică priveşte arta, înainte de toate, *dinăuntrul artei însăşi*, aplecîndu-se, mai presus de orice, asupra miezului ei estetic. *Mai ales din această perspectivă a abordat problema frumosului.*

Poziţia sa nu era, desigur, nouă. În deceniile al doilea şi al treilea ale secolului nostru, estetica fenomenologică începuse să obţină rezultate în investigarea specială a naturii şi a structurilor

[1] Vezi *cursul citat*, p. 5.

proprii diverselor arte. Tudor Vianu a studiat şi apreciat în mod deosebit opiniile lui M. Dessoir, E. Utitz şi M. Geiger, care — cu diferenţieri proprii — considerau estetica drept o disciplină specială, autonomă, destinată să abordeze fenomenul artistic dinăuntrul lui. În estetica fenomenologică, această abordare este cu precădere un raport bivalent, care insistă asupra operei de artă şi asupra receptării ei. În estetica lui Tudor Vianu, cercetarea (aplecîndu-se şi asupra altor probleme majore) reliefează, în esenţă, un raport trivalent, alcătuit din ceea ce este opera de artă, structura spirituală a artistului, a activităţii lui creatoare şi receptarea operei de artă. Dacă concepţia exprimată de studiile sale este o filozofie a operei de artă, ideea trebuie considerată, după părerea noastră, mai ales în sensul unui efort teoretic de descifrare a naturii şi a tainelor proprii artei. Spiritul filozofic al esteticii lui Tudor Vianu activează ca înaltă preocupare de a pune în relief perfecţiunea operei de artă, iar în consensul acestei năzuinţe de a ordona şi unifica la nivel categorial imensitatea de probleme, faţete, nuanţe, relaţii şi diferenţieri ale operei finite, ale complexităţii subiectului creator şi ale contemplaţiei artistice. Într-un studiu [2] din 1942, T. Vianu aprecia că semnificaţia filozofică a artei constă tocmai în caracterul *exemplar* — pentru toate domeniile activităţii omeneşti — al perfecţiunii artei. Avea dreptate Geo Şerban cînd reliefa idealul perfecţiunii ca pe o idee fundamentală a operei lui Tudor Vianu [3]. În concepţia lui Vianu, filozofia operei de artă este impusă de complexitatea infinită a fenomenului artistic, a perfecţiunii virtuţilor sale, ascultă de ea, şi nu invers.

Într-adevăr, în ansamblul teoriei sale estetice, punctul de pornire îl constituie conştiinţa acută a complexităţii artei. Faţă de un fenomen spiritual cum este arta, din care mustesc neistovit surprizele, strălucirile multicolore, nuanţele ce se refuză închistării în formule rigide, metoda de cercetare reclamă o permanentă supleţe, o adecvare constantă la această complexitate. „Hotărîndu-mă a publica o lucrare ştiinţifică, şi nu un manifest — mărturiseşte Tudor Vianu în prefaţa la ediţia a doua a *Esteticii* —, m-am ferit a mă opri la acele formule sumare în care atîţia dintre cititorii de estetică socotesc a putea afla taina esenţială a fenomenului artistic. Cei care se mulţumesc cu afirmaţia că arta este intuiţie, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiţie, toţi preparatorii de leacuri expe-

[2] Ne referim la studiul *Semnificaţia filozofică a artei.*

[3] Vezi Geo Şerban, *Tudor Vianu sau idealul perfecţiunii* (introducere la *Arta prozatorilor români* de Tudor Vianu, Bucureşti, E.P.L., 1966).

Scanned with OKEN Scanner

ditive şi toţi militanţii formulelor cu răsunet magic îşi ascund complexitatea fenomenelor şi întinderea cîmpului pe care trebuie să-l domine. În locul unor sentinţe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor şi recunoaşterea complexităţii lor, în care m-am aplicat a croi drumuri şi a construi etape"[4]. Aşadar, nu un manifest care să impună cu orice preţ dogme, ci o disociere suplă, răbdătoare. Firește, calea profund analitică, inductivă nu trebuie să eşueze într-o factologie fără orientare. Creaţia artisică are ca factor *statornic* natura sa estetică, a cărei împlinire impune conturarea anumitor norme.

Tudor Vianu pornea de la ideea că estetica este o disciplină normativă în înţelesul că nu se poate mulţumi numai cu descrierea operei de artă şi a felului în care decurge procesul creaţiei şi al contemplaţiei, ci caracterului constatativ i se asociază o seamă de prescripţii. Dar, preciza el, prescripţiile mormative ale esteticii — departe de a adera la anchilozele dogmatizării — au totdeauna doar un caracter de maximă generalitate, *impus de însăşi natura estetică a artei*, însă niciodată unul aplicativ, deoarece intervine unicitatea, individualitatea inimitabilă a oricărei opere de artă veritabilă.

În conduita sa metodologică, a revenit necontenit asupra împrejurării care permite în cîmpul esteticii întrunirea explicării cu normativizarea. Această împrejurare constă în faptul — fundamental pentru concepţia promovată de esteticianul român — că arta este o realitate istorică, supusă mobilităţii şi condiţionărilor vieţii în societate, dar în acelaşi timp ea constituie o unitate autonomă, rezultantă a unor imanenţe estetice. Fără să se lase nici intimidat şi nici sedus de acele despicături de sabie care îndepărtează intransigent autonomia fenomenului artistic de mobilitatea lui istorică, Tudor Vianu s-a aplecat necontenit — cu o supleţe exemplară în cercetarea europeană modernă — asupra aderenţelor reciproce existente între imanenţa estetică a artei şi coordonatele ei istorice. Izvorînd din conştiinţa complexităţii artei, metoda care stă la baza cercetării sale estetice este profund analitică, înaintează din pas în pas şi totodată integratoare, normativă, în măsura în care realizarea procesului artistic reclamă *ab initio* respectarea unei naturi profund specifice. „Departe de a încovoia pe creator, aşa cum lucrul s-ar întîmpla dacă el ar fi solicitat să se supună unei legi arbitrare, norma îl descătuşează, întrucît îl pune de acord cu sine însuşi şi cu ceea ce

[4] Tudor Vianu, *Estetica*, ed. a doua revăzută, Bucureşti, „Fundaţia pentru literatură şi artă", 1939, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

este mai profund în intenţia lui artistică. Sentimentul unei opresiuni poate proveni pentru creator în alte împrejurări, şi anume cînd, îndreptîndu-se către el imperativul unei norme particulare, artistul ia în acelaşi timp cunoştinţă de injoncţiunea care i se face şi din partea altor norme de acelaşi caracter. Din întîlnirea acestor două norme în care se specifică normele generale ale artei, poate să apară pentru creator sentimentul unei oprimări, iar nu din conformarea la ceea ce este mai general în ele, un factor care corespunde fondului adînc şi statornic al creaţiei artistice" [5]. Celor care se crispează în faţa invocării „normei" li se opune sensul conferit de Tudor Vianu acestei noţiuni. După părerea noastră, T. Vianu a invocat norma ca *recunoaştere* şi *adecvare* desăvîrşită la *imanenţa* armoniei specifice artei, ca modalitate de apropiere faţă de această imanenţă în aşa fel încît să-i creăm posibilitatea unei manifestări *libere*, *depline*. Deci norma în sens de *descătuşare* a artistului şi specificităţii artei, şi nu de încătuşare dogmatică.

În practica istorică a artei, normele generale ale artei se specializează. Numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiştilor, deoarece pot duce la constrîngeri conformiste. Exemplificînd, Tudor Vianu arăta că norma unităţii îşi poate asuma modalitatea particulară a unităţii de timp, loc şi acţiune în drama clasică ; au existat poeţi dramatici în revoltă faţă de „cele trei unităţi", dar nu faţă de orice prescripţie a unităţii. „N-au existat niciodată artişti care să prefere incoerenţa sau arbitrarul" [6]. Această ultimă apreciere este grăbită, fără acoperire totală în planul creaţiei artistice. Chiar în perioada cînd se dădea această apreciere, unele din orientările avangardiste puteau oferi profesiuni de credinţă care s-o contrazică în măsura în care promovau incomprehensibilitatea bazată pe incoerenţă. „Artistul — susţinea un articol publicat în revista „Punct" — nu se interesează niciodată de gradul de *comprehensibil* al operei sale. Dimpotrivă : cu cît mai incomprehensibilă îi va fi opera cu atît va reprezenta o mai mare valoare de artă" [7].

Firește, arta poate sonda cu succes, cu certe realizări şi iraţionalul, oniricul. Dar aceasta este altceva decît a afişa programatic, ostentativ şi, mai ales, *revendicativ*, incomprehensibilitatea artei ca pe virtutea ei *supremă*. Creaţiile *deliberat* incoerente şi incomprehensibile îşi au propria lor unitate, care constă într-o cheltuire bizară a

---

[5] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 49.
[6] *Ibidem*.
[7] Vezi *Glasuri*, în „Punct", nr. 8 din 9 ianuarie 1925, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

lucidității pentru afișarea ostentativă a iraționalului, constituindu-se — paradoxal — un soi de logică a ilogicului. În cazul acesta însă, norma estetică devine revendicare dogmatică.

Multiplicitatea tipurilor și formelor artistice, acumularea continuă a specificităților au solicitat esteticii moderne o atenuare a preocupării de a normativiza în favoarea analizării și explicării particularizărilor. Tocmai de aceea, în acest context, Tudor Vianu — întreprinzînd o disecare suplă a conceptului de „normă estetică" — nu s-a supus unei suveranități absolute a normativizării, proprie unor tendințe clasicizante din veacurile trecute. Dimpotrivă. Împrospătîndu-și permanent receptivitatea față de progresele științei moderne, a ținut să precizeze „că cine dorește... să schițeze tabloul cît mai complet al științei sale și al rezultatelor ei moderne este firesc să nu se lipsească de nici una din căile de cercetare, care și-au dovedit utilitatea" [8]. Unii au văzut în aceasta o tendință către eclectism, către erudiție stearpă, prejudecată ce nu a dispărut nici astăzi cu totul. Neînțelegîndu-se faptul că mecanismul intim al esteticii lui Tudor Vianu este în permanență întors cu fața spre valoarea cuceririlor noi — posedînd un punct de vedere avansat în ansamblul esteticii contemporane —, supleţea concepției a fost confundată, uneori, cu infiltrația eclectică. Însă graba eclecticului, lipsa lui de discernămînt, care silesc ideile să fuzioneze atunci cînd ele ar trebui să se opună, și invers, posedă mai totdeauna o viziune necritică. Păstrînd distanța lucidității critice, T. Vianu nu s-a lăsat sedus, înrobit nici de predilecția sa pentru analiza fenomenologică. Considerînd că această analiză „trebuie să anticipeze orice altă cercetare în estetică" [9], datorită virtuților ei deosebite de a aborda dinăuntru fenomenul artistic, a elaborat, totodată, una din criticile cele mai adecvate asupra unor slăbiciuni interne ale esteticii fenomenologice. Dar la acest aspect ne vom referi mai pe larg într-un alt paragraf. Izvorînd din conștiința complexității artei, metoda care călăuzește cercetarea estetică a lui Tudor Vianu se consumă ca un film care-și desfășoară secvențele, posibile de a fi depistate fiecare în parte cu trăsături și caracteristici proprii, dar, în același timp, ascultînd necontenit de perspectiva întregului.

După ce a apărut tratatul *Estetica*, unii comentatori au exprimat părerea că din cuprinsul ei lipsește teoria diferitelor arte. În trecut, Schelling, Schopenhauer, Hegel, Vischer au înălțat, pe teme-

[8] *Estetica*, p. 43.
[9] *Ibidem*, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

lia unor principii generale, capitole consacrate modului în care fenomenul general al artei se individualizează. Răspunzînd obiecţiilor, Tudor Vianu arăta că, dacă fiecare din constatările pe care le face în tratatul său nu rămîn fără acoperire, ci se întemeiază pe un material cules în experienţa poeziei, a artelor plastice, a muzicii sau a arhitecturii, el a lipsit în mod deliberat această operă de teoria diferitelor arte în parte, chiar dacă unii antecesori iluştri au procedat altfel. „Împrejurarea — preciza autorul *Esteticii* — a provenit din faptul că cea dintîi problemă căreia trebuia să-i răspund era aceea privitoare la factorii comuni diferitelor expresii artistice, aceia care ne permit a vorbi despre *artă*, nu numai despre *arte*. Analiza acestor factori putea da un întreg complet, chiar dacă lîngă ei şi mai departe există loc destul pentru teoriile speciale ale artei"[10]. Nu era vorba, aşadar, de o neglijare a specificătăţii diverselor arte în parte; deschiderea trebuia făcută cu specificitatea artei însăşi.

Observaţiile lui Tudor Vianu îndeamnă şi astăzi la reflecţii echilibrate şi la prudenţă în faţa acelor opinii care clamează că principiile şi categoriile esteticii generale au devenit anacronice, s-au epuizat. Nimeni nu poate pretinde — cu argumente întemeiate — că studierea naturii specifice a artei, a armoniei ei imanente s-a încheiat. Esteticul ca atare — şi nu numai pluralizarea lui în specificităţi multicolore — abundă în virtuţi care nu se supun cu uşurinţă studierii. În artă, spre deosebire de alte activităţi spirituale, identificarea nuanţelor specifice presupune din capul locului luarea în considerare a unei *naturi comune* — esteticul —, *ea însăşi profund specifică*. Pe tărîmul fenomenului estetic, generalitatea maximă — pe care ne-am obişnuit s-o întîlnim în atîtea alte domenii — se converteşte într-o *specificitate* generală implicată în specificităţi. În *Prelegeri de estetică*, Hegel a simţit nevoia *să înceapă* cu o analiză a ideii frumosului ca ideal al artei, al operei de artă luate în general, nu numai din necesităţi ale sistemului său filozofic cu privire la procesualitatea ideii, ci şi pentru că *îl obliga* la aceasta natura comună a artei. Abia după o analiză îndelungată a ideii de frumos, a unei idealităţi generale se trece la analiza formelor particulare, la specii. „Dar, cînd vorbim de aceste forme ale artei ca de *specii* distincte ale idealului, nu trebuie să luăm termenul «specie» în înţelesul obişnuit al cuvîntului, ca şi cum particularităţile ar interveni din afară, adăugîndu-se la ideal ca la nu gen univeral si modificîndu-l, ci termenul

[10] Tudor Vianu, *Transformările ideii de om şi alte studii de estetică şi morală*, în „Tradiţia", 1946, p. 94.

specie nu trebuie să exprime altceva decît determinaţiile distincte, şi deci mai concrete, ale ideii frumosului şi ale idealului artei însăşi"[11]. Ideea subliniată aici este deosebit de fecundă. Idealul artei însăşi nu apare ca un dat exterior speciilor, ci, particularizîndu-se, rămîne *implicat* în ele. Specia nu se leapădă de specificitatea generală a artei ca de o substanţă decolorantă, ci o încorporează ca pe o virtute capabilă *să potenţeze* strălucirile particulare, irepetabile. În estetica modernă, care — sincronizîndu-se inepuizabilelor nuanţări artistice — a stimulat abordarea specificităţilor, Etienne Souriau a revenit asupra „similitudinii" artelor, dînd o operă de prestigiu mondial, cum este *La correspondance des arts*. În aceeaşi ordine de idei se înscrie opera lui Thomas Munro — *The arts and their interrelations*. Fiecare artist creează în acord cu particularităţile speciei respective. Totodată putem găsi „similitudini" între diversele forme ale artei. Dar scriitorul, muzicianul, pictorul n-au căutat aceste similitudini, nu le-au dorit. „Şi în principiile înseşi ale artei specifice fiecăreia, şi în experienţa activă şi concretă pe care o capătă în munca lor proprie, în imperativele şi optativele acesteia, au fost implicate tainic raţiunile acestei similitudini"[12]. Aceste implicaţii tainice — la care, fiecare în felul său, s-au referit, în estetica modernă, atît Et. Souriau cît şi T. Vianu — nu sînt deliberate din partea artistului, deoarece ele constau într-o armonie imanentă oricărei creaţii artistice. Aceasta ne obligă să vorbim de faptul că fiecare dintre arte este în acelaşi timp artă, solicitînd activitatea esteticii generale. Pentru a se ajunge la specificităţi, trebuia disecată, îndelung, specificitatea. În cultura românească, procedeul era, după părerea noastră, cu atît mai necesar cu cît — chiar dacă Titu Maiorescu justificase necesitatea perspectivei estetice a fenomenului literar — pînă la Tudor Vianu nimeni nu întreprinsese cu atîta răbdare o analiză ştiinţific-sistematică şi cît mai întinsă a tainelor proprii artei, a fiinţei ei interioare.

Odată întreprinsă cercetarea a însăşi specificităţii artei, a principiilor generale, Tudor Vianu nu-şi consideră analiza încheiată, ci, continuînd-o, o specializează în pătrunderea către specificităţi. Cursurile şi studiile de estetică literară şi stilistică, cercetarea metaforei, a simbolului artistic, toate aceste elaborări ce se înscriu în activitatea sa după 1940, timp de peste două decenii, îl relevă drept

---

[11] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Bucureşti, Edit. Academiei, 1966, p. 307.

[12] Etienne Souriau, *La corespondance des arts*, Paris, Editions Flammarion, 1947, p. 25.

un estetician care, în spiritul cercetării moderne, a pătruns de la generalitatea foarte cuprinzătoare la culoarea intensă a particularului, la diferenţele specifice. Fără să rămînă prizonierul unei estetici generale, nu s-a dezis însă niciodată de ea. „În ce mă priveşte, mărturisea el, un scrupul de onestitate — pe care cred că nimeni nu mi-l va lua în nume de rău — m-a făcut de multe ori să moderez dinamismul constructiv al speculaţiei, constrîngîndu-mă la examenul mai modest al faptelor. Dar mărturisirea mea trebuie să fie completă. Dacă mă supun disciplinei arătate, o fac cu nădejdea de a putea semna cecuri mari cu acoperire suficientă. Niciodată n-aş consimţi să rămîn la nivelul acelui empirism limitat care îşi închipuie că face ştiinţă numărînd paiele dintr-o claie de fîn sau chiar stelele de pe cer" [13]. Repudiind empirismul *ab quo*, a fost cu toată hotărîrea pentru un empirism *ad quem*. Tudor Vianu şi-a impus să se menţină „în cadrul unei estetici înţeleasă ca o ştiinţă în care nimic să nu fie primit mai înainte de a fi fost controlat în experienţă" [14]. Tendinţa generală a concepţiei sale repudiază enunţurile neverificate, ipotezele fără acoperiri.

În estetica lui Tudor Vianu, această acoperire lasă porţile deschise — cu o mlădiere exemplară — atît trecutului, cît şi prezentului, contemporaneităţii arzătoare. Una dintre cele mai supărătoare feţe ale ignoranţei omului — pentru că, spunea Tudor Vianu, stă în puterea lui s-o evite — este aceea care îşi închipuie că nu există nimic vrednic a fi cunoscut şi admirat înaintea unui individ sau altul. Muşcătoare, intransigentă faţă de aroganţa mărginită a celui care nu vrea să privească şi în urma sa, observaţia califica drept prostănacă acea doctrină a „progresului" care se delectează cu ideea că lumea începe cu noi şi că adevăratele valori au aşteptat să ne naştem pentru a se introduce în istorie. O astfel de dovadă a mărginirii trebuie ocolită în oricare ramură a cunoştinţelor omeneşti. Dar există şi o estetică orientată numai către trecut, care-şi sprijină opiniile numai pe experienţele clasate ale artei. Tudor Vianu a respins stilul rezervat şi prudent al unei astfel de abordări ca pe o incapacitate de a lua poziţie faţă de problemele pe care viaţa artei ni le scoate mereu înainte. În conduita sa metodologică şi-a încorporat, ca pe unul din principiile fundamentale, ideea că „baza intuitivă a esteticii trebuie să fie nu numai vastă, dar şi deschisă. Pe poarta interesului pentru

---

[13] Tudor Vianu, *Transformările ideii de om şi alte studii de estetică şi morală*, p. 96.
[14] Idem, *Estetica*, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

tot ce se produce în arta prezentului se introduce în lucrările esteticianului un spirit mai larg şi mai mlădios, prin care se corectează înclinaţia către pedanteria rigidă şi mioapă de care nici ştiinţa noastră nu este totdeauna străină" [15].

2. Valoare estetică şi frumos

Problema valorii — se ştie — constituie una din dimensiunile de prim plan ale operei lui Tudor Vianu. În această perspectivă, valoarea estetică constituie un aspect particular al unei abordări axiologice vaste [16]. Ne vom referi aici numai la unele aspecte pe care le solicită tema noastră — problema frumosului.

Tudor Vianu pleacă în mod firesc de la adevărul — devenit elementar — că frumosul artistic este valoare estetică. Pe un teren labirintic, adeseori lunecos, se păşeşte avînd în faţă distincţia răbdătoare, năzuinţa de a elimina confuzia. Astfel, determinarea esteticului ca *valoare* nu trebuie confundată cu opera de artă în calitatea ei de obiect sau *bun* estetic. Un obiect devine pentru noi estetic doar atunci cînd este gîndit, apreciat, în sfera valorii respective. Caracterul aceluiaşi obiect se poate schimba în sensul că — printr-un act de gîndire — el poate fi introdus în sfera altor valori. Un obiect care pentru artist sau amator trece drept bun *estetic* poate fi gîndit de un negustor de artă ca o marfă. În cazul acesta — se observă — poate fi subordonat valorii economice, transformîndu-se în bun economic.

Aici se impun, după părerea noastră, cîteva precizări. Introducerea operei de artă în sfera valorii economice nu poate face abstracţie de valoarea ei *specific* estetică. Dimpotrivă, această introducere *e condiţionată* de dimensiunea estetică. Un vînzător sau un cumpărător de tablouri încasează sau plăteşte o pînză, apreciindu-se nu costul uleiurilor şi al bucăţii de ţesătură sau carton. Dacă — prin absurd — acestea ar prevala, atunci marile capodopere ale artei plastice ar evolua sub semnul unor bunuri de... două parale. În mod firesc, aprecierea de natură economică e condiţionată de valoarea

[15] Tudor Vianu, *Transformările ideii de om şi alte studii de estetică şi morală*, p. 102.

[16] O analiză mai amplă şi fecundă a concepţiei asupra valorii a fost întreprinsă de studiul lui Ion Pascadi *Estetica lui Tudor Vianu*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1968.

estetică. Ne referim, desigur, la opera de artă ca unicat, ca original. În cazul reproducerii, al multiplicării industriale, lucrurile se schimbă. Un cititor care intră într-o librărie și cumpără o operă literară nu plătește decît costul hîrtiei, al cernelii și muncii investite pentru confecționarea unui volum. Transformarea valorii estetice a operei de artă unicat în bun economic este absolut relativă, un mod de a spune. După părerea noastră, schimbarea caracterului unei opere de artă atunci cînd „trece" din sfera valorii estetice în cea economică este strict *convențională*, capabilă doar să ușureze un schimb *momentan*. O capodoperă care poate declanșa de-a lungul mileniilor o infinitate de emoții copleșitoare prin frumusețea pe care ne-o relevă poartă în sine o virtualitate spirituală ce sfidează orice calcul economic. Nimeni nu poate pretinde că ar putea deține secretul unei măsurări economice exacte cînd este vorba de virtualitatea unui astfel de spațiu spiritual. Asemenea pretenție ar fi ridicolă, pentru că pur și simplu — din această perspectivă — valoarea estetică nu îngăduie nici o posibilitate de transfer în sfera valorii economice. Dimpotrivă, o înfruntă cu îndrăzneală.

Referindu-se la alte raportări ale valorii estetice, Tudor Vianu observă că obiectul care pentru unii din noi trece drept artă poate fi înțeles cînd ca un mijloc de educație morală, cînd ca instrument de propagandă în slujba ideilor politice, cînd, în fine, ca un obiect de devoțiune, așa cum fac negrii pentru fetișele lor sculptate. În toate aceste împrejurări, se spune mai departe[17], același obiect este introdus pe rînd în sfera valorii morale, politice sau religioase, transformîndu-se în bunuri aparținînd uneia sau alteia din aceste categorii.

Din nou se impun unele rezerve. Firește, o operă de artă poate fi utilizată și ca instrument de educație morală sau, uneori, de propagandă politică. Dar, dacă în aceste cazuri se face cu desăvîrșire abstracție de funcționalitatea estetică, atunci nu mai poate fi vorba, de fapt, de o apelare la artă. Arta conține, fără îndoială, și dimensiuni extraestetice — de ordin social, moral, ideologic, politic, religios. Dar se poate vorbi de un extraestetic *al artei* numai în măsura în care acesta *fuzionează intim, unitar* cu fluidul funcționalității ei estetice. Altminteri, extraesteticul iese din sfera artei. Într-o perioadă nu prea îndepărtată, în literatura și arta noastră luase avînt un extraestetic care împingea în umbră sau pur și simplu neglija funcționalitatea estetică. Rezultatul l-a constituit acumularea pe plan artistic a unor scheme sărace, prestabilite, pe care emulația spiri-

[17] Vezi Tudor Vianu, *Estetica* p. 63—64.

Scanned with OKEN Scanner

tuală de astăzi se străduieşte să le dea uitării. Atîta vreme cît se caută într-o operă de artă *exclusiv* coeficientul social, moral, politic, ideologic, *principial* nu se mai poate pune problema — de către cel ce operează această căutare — a unei transformări a operei de artă respective într-un bun aparţinînd şi altor sfere de valori decît cea estetică. Cel ce operează această căutare o face din perspectiva viziunii unui extraestetic-extraartistic. *Ab initio* deci, într-o astfel de situaţie, opera *de artă* iese din discuţie.

Tudor Vianu sublinia că unui obiect trebuie să i se recunoască valoare estetică numai atunci cînd este considerat drept o realitate unitară şi izolată din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică, astfel întocmită încît să se exprime prin ea originalitatea artistului care a produs-o. Spre deosebire de valorile-mijloace, frumosul este considerat o valoare-scop, rîvnită pentru ea însăşi. În această perspectivă, frumosul artistic — ca o calitate care apare prin subordonarea unui obiect în sfera valorii estetice — este apreciat drept produsul unei intervenţii umane. Această intervenţie constă în coordonarea mai multor elemente înăuntrul unei unităţi organice. Din acest punct de vedere, Tudor Vianu se asocia lui Münsterberg, considerînd valoarea estetică drept o valoare a unităţii. Excluzînd frumosul, ca valoare *estetică*, din sfera valorilor reale şi existenţiale, autorul *Esteticii* considera că lucrurile nu se prezintă niciodată de la ele însele în unităţi, în ansambluri armonioase. Unitatea ar constitui un plus adăugat lucrurilor de către forţa creatoare a omului, ar fi în exclusivitate produsul intervenţiei sale.

Un alt argument adus în favoarea excluderii frumosului — ca armonie unificatoare — din sfera valorilor existenţiale îl constituie faptul că dimensiunea estetică poate fi atribuită nu lucrurilor, ci fenomenalizării lor subiective, chipului în care apar conştiinţei noastre. „Nu tabloul este frumos, nici statuia, nici jocul artistului, ci numai felul în care acestea apar, adică acele realităţi ideale corelaţionate cu conştiinţa şi cărora nu le-am mai putea presupune nici o existenţă îndată ce scînteia conştiinţei s-ar stinge”[18].

Ne aflăm în faţa unei intense limitări a valorilor estetice la dimensiunea subiectivităţii. Pe parcurs, această idee a suferit modificări în concepţia lui Tudor Vianu. După cum vom vedea într-un alt paragraf, chiar în cadrul tratatului *Estetica*, a lăsat, din cînd în cînd, unele portiţe prin care frumosul, cerînd drepturile unei recunoaşteri complete, a evadat şi în sfera realului, a existenţialului. În

[18] Tudor Vianu, *Estetica*, p, 71.

general, problema valorii estetice şi a frumosului a evoluat în concepţia sa de la o recunoaştere exclusivă a dimensiunilor subiective către recunoaşterea şi a unei anumite obiectivităţi a valorii. Astfel, între modul cum este pusă predominant problema în tratatul *Estetica* şi, mai tîrziu, în *Introducere în teoria valorilor* există o diferenţă substanţială, marcată de ideea excentricităţii. Excentricitatea valorilor este considerată, în cea de-a doua lucrare, nu ca o dimensiune oarecare, ci *ca primul lor caracter*. „Înţelegem prin excentricitate acea însuşire a unora dintre obiectele conştiinţei de a fi cuprinse de actele lor corelative sub forma unor structuri exterioare conştiinţei însăşi"[19]. A fost folosită noţiunea de excentricitate în locul celei de obiectivitate a valorilor — curent folosită în axiologie —, întrucît cea de-a doua noţiune poate fi utilizată şi ca denumire a însuşirii celei mai generale a tuturor obiectelor, adică însuşirea lor de a fi obiecte. Conceptul de excentricitate i s-a părut mai special, mai corespunzător pentru ceea ce năzuia să demonstreze. În fapt însă, excentricitatea înseamnă obiectivitate. Valoarea este excentrică, adică i se recunoaşte un pronunţat coeficient de obiectivitate.

Depăşind lucrările anterioare, în care determinările valorii estetice erau doar de natură subiectivă, *Introducere în teoria valorilor* pornea de la ideea că pentru buna cunoaştere şi caracterizare a valorilor este necesară o descriere după datele lor imediate, şi nu în lumina ipotezelor cu privire la producerea lor, iar după datele lor imediate valorile sînt excentrice, concentrice, fiind doar afectele în legătură cu ele. Tudor Vianu insistă asupra ideii că afectele ca afecte nu pot fi înregistrate decît cu însuşirea concentricităţii, ca modificări ale eului, în vreme ce valorile care le provoacă sînt localizate de conştiinţă în afara sferei acestui eu. Frumosul — împreună cu adevărul şi binele — sînt cuprinse, firește, de actele deziderative ale conştiinţei, dar, în momentul în care le cuprinde, conştiinţa le recunoaşte o fiinţă independentă de ea. În evoluţia concepţiei sale, ideea excentricităţii marchează un moment remarcabil. De la exegeza predominantă a coordonatelor subiective ale valorii şi frumosului se păşeşte la convingerea că sentimentul trăiniciei şi autorităţii valorilor se dezvoltă şi pe baza excentricităţii lor.

Evoluţia concepţiei lui Tudor Vianu de la o subiectivizare intensă a valorilor estetice către recunoaşterea fermă a obiectivităţii lor nu constituie o inconsecvenţă. Dimpotrivă, este vorba de o maturi-

---

[19] Tudor Vianu, *Introducere în teoria valorilor*, în „Cugetarea — Georgescu Delafras", 1942, p. 50.

zare a concepţiei în sensul echilibrării şi adîncirii ei, atribuindu-se valorilor estetice o dualitate de suporturi. Se recunoaşte, în această privinţă, faptul că valorile estetice aderă atît la suporturi reale, cît şi la suporturi personale. „Purtătorul valorilor estetice este atît opera de artă sau un oarecare aspect al naturii, cît şi autorul lor, artistul uman sau divin"[20]. Fireşte, în una din coordonatele acestei idei, Tudor Vianu a plătit tribut unei vechi variante a idealismului obiectiv — natura creată de divinitate. Aceasta a făcut posibilă introducerea unei erori : atribuirea valorilor estetice nu numai unor aspecte ale naturii ci şi „autorului divin" al naturii. Spre deosebire însă de domeniul fenomenului artistic, înăuntrul căruia purtătorul valorilor estetice este atît opera cît şi creatorul ei, atunci cînd ne referim la natură raportările se schimbă. Aici dualitatea de suporturi nu mai implică un dat *real creat* (opera de artă) şi un creator, ci numai un dat real şi receptorul ei. În sfera frumosului natural, valoarea estetică se raportează la natura însăşi şi la rezonanţele receptării şi aprecierii ei. Sînt nuanţări necesare, pe care introducerea ideii „creatorului divin" al naturii nu le-a făcut posibile. Din fericire, această idee n-a căpătat pondere în ansamblul concepţiei estetice a lui Tudor Vianu. Ea are numai un caracter incidental. Atenţia sa specială, constantă, se îndreaptă către dualitatea de suporturi a valorii estetice, mai ales în ipostaza frumosului artistic.

În această perspectivă, frumosul artistic, *ca imagine*, este considerat *real*. Se face însă o distincţie între *real* şi *material*. Apreciem ca frumoasă nu bucata de pînză a tabloului, ci imaginea în care acesta se rezolvă pentru conştiinţa noastră. „Opera de artă nu este o întocmire materială" [21], ni se spune. Imaginea însă este reală „prin coerenţa ei configurativă care ni se impune ca orice lucru pe această lume şi care, întocmai ca orice lucru, nu este ea însăşi un centru de valorificări umane" [22].

Faţă de afirmaţia sa categorică că opera de artă — ca valoare estetică — nu constituie o întocmire materială, Tudor Vianu a simţit nevoia unei completări cu privire la materialele utilizate de diverse arte. Cercetarea modernă îndeosebi insistă asupra valorii estetice a materialelor, a transparenţei marmorei, a luciului bronzului, a simetriei fibrelor lemnoase etc. Respingînd concepţia care considera materialele artei drept simple vehicule indiferente ale

---

[20] Idem, *Introducere în teoria valorilor*, p 117.
[21] *Ibidem*, p. 119.
[22] *Ibidem* p. 119—120.

ideii, Tudor Vianu aprecia drept un necontestat progres al cercetării recunoaşterea calităţii estetice a unor materiale. Însuşirile materialelor nu fac însă decît „să îmbogăţească imaginile spirituale ale artei cu noi elemente de stil, nu să le coboare la nivelul unor lucruri materiale. Materia este înregistrată în artă ca imagine şi într-un chip cu totul deosebit de acela în care este cuprinsă ca suport al valorilor propriu-zis materiale, de pildă al valorilor economice"[23].

În legătură cu acel suport al frumosului, al valorilor estetice, privind *creatorul* operei de artă, Tudor Vianu observa că în unele cazuri — de pildă în acela al artistului dramatic sau liric, al dansatorului —, artistul se contopeşte cu opera sa în aşa fel, încît suportul valorilor estetice respective este numai personal. În afara acestor cazuri aparţinînd unei categorii speciale, „cuprindem] îndeobşte prin transparenţa operei reale a artistului (poema sau compoziţia sa muzicală, tabloul, statuia sau construcţia sa arhitectonică), sufletul însuşi al artistului, patosul şi etosul său, lirismul lui esenţial, adică tot atîtea valori pe care le atribuim unor suporturi personale. Sentimentul de admiraţie cu care însoţim înregistrarea unor opere de artă se adresează totdeauna unor persoane, nu unor lucruri. Omagiul admiraţiei este personalizant şi interesul lui teoretic constă din faptul de a pune în lumină componenta personală în structura valorilor estetice"[24].

Concepţia lui Tudor Vianu pune uneori semnul identităţii între valoarea estetică şi frumos, considerînd valorile estetice drept „spete ale frumuseţii naturii şi ale artei"[25]. Cu toate acestea, o studiere atentă a ansamblului concepţiei sale conduce la concluzia că, dacă frumosul ocupă ponderea principală ca fluid esenţial al fenomenului artistic, ca strălucire a perfecţiunii sale, valoarea *estetică* este considerată, totuşi, mai cuprinzătoare, nu se confundă în mod simplist cu frumosul. Dar la aceste raporturi ne vom referi mai pe larg în paragraful care urmează.

3. Frumosul ca izbutit estetic şi relaţiile cu extraesteticul

Tudor Vianu pornea de la ideea că obiectul esteticii ca ştiinţă îl constituie în exclusivitate frumosul artistic. Operînd această limitare, considera că de-a lungul dezvoltării doctrinelor de estetică,

[23] *Ibidem*, p. 119—120.
[24] *Ibidem*, p. 117—118.
[25] *Ibidem*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

obiectul ştiinţei în cauză a fost întrevăzut deopotrivă în frumosul artistic, cît şi în cel natural. Circumscrierea severă a obiectului esteticii doar în sfera frumosului artistic se voia o delimitare faţă de mai toate doctrinele estetice, care ar fi acordat drept de cetăţenie înăuntrul ştiinţei noastre ambelor specii de frumos.

Delimitarea sa nu era totuşi atît de nouă pe cît i se părea. O serie de doctrine de mare prestigiu din estetica clasică germană şi din cea apropiată timpurilor noastre limitaseră, de asemenea, obiectul esteticii la studierea frumosului artistic. Este adevărat că Hegel face loc, în volumul I al *Prelegerilor de estetică*, unui capitol special despre frumosul în natură. Dar el a fost constrîns să procedeze aşa din nevoia de a urmări procesul de transformare a ideii. În sistemul filozofiei hegeliene, prima *existenţă* concretă a ideii este natura. Frumosul fiind conceput ca întruchipare sensibilă, concretă a ideii, se impunea în mod firesc — corespunzător acestei filozofii — recunoaşterea frumosului natural ca „primă frumuseţe”[26]. Dar Hegel n-a ezitat să precizeze de la bun început că în analiza obiectului esteticii ca ştiinţă se cuvine a fi introdus doar frumosul artistic.

Argumentul esenţial invocat de Hegel în sprijinul limitării esteticii la studierea „artelor frumoase” îl constituie imperfecţiunea frumosului din natură şi — în consecinţă — inferioritatea lui faţă de cel artistic. Natura eminamente spirituală a frumosului artistic atrage după sine superioritatea absolută a acestuia. Singur spiritul este conceput ca fiind *veritabil*, încît orice specie de frumos se impune ca atare numai întrucît participă la acest dat superior şi e generat prin acesta. În acest sens, frumosul din natură apare doar ca un reflex al frumosului, aparţinînd spiritului, ca un mod imperfect, incomplet. Anterior lui Hegel, Schelling sugerase, la începutul secolului al XIX-lea, ideea că adevăratele modele ale formelor îşi găsesc întruchiparea în artă, care înlătură caracterul confuz pe care acestea îl au în cadrul naturii. Mai tîrziu — în 1829 —, Solger consideră frumosul natural ca opera unei arte divine sau îl priveşte prin prisma fanteziei creatoare. Aproximativ în aceeaşi perioadă cu Hegel, Schleiermacher exclude din estetică studierea frumosului natural ca nefiind produsul activităţii omeneşti cum este arta. După ce a apărut opera de teorie estetică a lui Hegel, Fr. Th. Vischer asimilează concepţia acesteia cu privire la frumos, cerînd excluderea frumosului natural din sistemul esteticii. Sistemele clasice, conservatoare în promovarea

[26] Vezi G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Bucureşti, Edit. Academiei, 1966, p. 12.

ideii primordialităţii demiurgice a spiritului, nu puteau accepta recunoaşterea unui frumos natural, care presupune unele coordonate independente de corelaţia unei conştiinţe. Mai aproape de noi, la începutul secolului al XX-lea, Konrad Lange reduce, de asemenea, obiectul esteticii la studierea frumosului artistic, ca, în *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenchaft* (1914—1920), E. Utitz să denumească estetica „ştiinţa generală a artei".

Între toate aceste concepţii există, firește, şi multiple deosebiri. Limitînd însă obiectul esteticii la frumosul artistic, ele au pornit, în general, de la considerarea deosebirilor existente între frumosul artistic şi cel natural sub raportul gradului de perfecţiune, de puritate. În ansamblu, pentru aceste doctrine — şi pentru altele —, frumosul natural este imperfect, impur, de unde necesitatea frumosului artistic pentru a obţine perfecţiunea. De aci, s-a născut ideea superiorităţii frumosului artistic şi a inferiorităţii celui din natură. Această teză se înscrie de fapt pe fundalul unei problematici cu mult mai ample, privind superioritatea artei ideale asupra naturii reale. Reacţia împotriva acestei idei a fost proclamarea superiorităţii naturii asupra artei. S-a constituit, astfel, o pendulare polemică cu o întinsă tradiţie în istoria esteticii. Dacă C. Dobrogeanu-Gherea a făcut unele aprecieri lipsite de maleabilitate în legătură cu fenomenul artistic, nu se poate să nu recunoaştem poziţia lui suplă şi echilibrată atunci cînd socotea că ideea superiorităţii artei faţă de natură s-a alimentat uneori excesiv din esenţele pure ale lui Platon sau din transcendentalismul kantian. Iar pe realiştii *à outrance* — cei care proclamau invariabil şi nenuanţat superioritatea naturii asupra artei — i-a denumit încă o dată sugestiv şi ironic, „realiştii *terre à terre*"[27].

Concepţiile care au exclus frumosul natural din sfera obiectului esteticii au procedat aşa ca o consecinţă imediată a considerării acestuia drept imperfect, brut, în raport cu frumosul artistic. Aceste doctrine n-au contestat însă *natura estetică* a frumosului natural. În general, în cadrul acestor doctrine, deosebirile dintre frumosul natural şi cel artistic sînt afirmate *înăuntrul* graniţelor esteticului.

Punctul de vedere care consideră că deosebirile dintre frumosul natural şi cel artistic se referă doar la gradul de perfecţiune îl găsim prezent şi în estetica românească. Ne referim la opinia lui Al.

---

[27] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol, I, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 188.

Dima, care sublinia că „vedem în frumosul natural o treaptă spre valoarea estetică sau un mod particular al esteticului, numai gradual deosebit față de frumosul artistic"[28]. Spre deosebire însă de concepțiile amintite mai sus — prezente în estetica germană a secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului nostru —, care au apelat la diferențele „de grad" pentru a exclude participarea frumosului natural la obiectul esteticii ca știință, Al. Dima consideră, dimpotrivă, că aceste diferențe fiind *numai* de grad estetica trebuie să studieze atît frumosul artistic, cît și pe cel natural. Un alt estetician român, Radu I. Paul — mai puțin cunoscut —, opinează, de asemenea, pentru includerea ambelor specii de frumos în studiul esteticii. Acesta nu recunoaște însă nici măcar deosebiri „de grad" între frumosul artistic și cel natural, identificînd cele două specii de frumos[29].

Concepția lui Tudor Vianu se distanțează de toate cele amintite mai sus. La Vianu, deosebirile dintre frumosul natural și cel artistic vizează însăși calitatea estetică, în sensul că pune frumosul natural sub semnul extraesteticului.

Pe măsură ce omul a cîștigat tot mai mult teren în procesul de dominare a naturii, limpezindu-și viziunile care-l torturau stihinic, sentimentul frumosului natural a pătruns și s-a consolidat adînc în conștiință. În măsura în care ochii de strigoi ai naturii au început să pălească, să se închidă în fața luciditații, a cunoașterii omenești, dimensiunile peisagistice și-au putut revela cu generozitate întreaga virtute și feerie estetică. Începînd îndeosebi cu secolul trecut, sentimentul naturii a fost exaltat în diverse domenii ale spiritului uman. În acest context, sentimentul frumosului natural a devenit cu timpul una din permanențele tulburătoare și totodată liniștitoare ale contemplației omenești. Trebuie precizat că Tudor Vianu nu neagă niciodată existența frumosului natural. Dimpotrivă, o recunoaște. Dar — deși nu întotdeauna — o împinge în afara granițelor esteticului. Înăuntrul doctrinelor amintite, frumosul natural și cel artistic, avînd deosebiri radicale sub raportul *gradului* de perfecțiune, sînt totuși *comparabile* în măsura în care sînt de natură estetică. În cadrul concepției lui Tudor Vianu însă, frumosul natural și cel artistic sînt specii *necomparabile*, pentru că deosebirile dintre ele își au izvorul în naturi deosebite : frumosul artistic este de natură estetică, pe cînd ființa celui natural este extraestetică.

[28] Al. Dima, *Probleme estetice*, Sibiu, 1943, p. 43.
[29] Vezi Radu I. Paul, *Viața estetică, vol. I—Frumosul*, Cluj, 1937, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi — *înainte* de a purcede la demonstrarea caracterului extraestetic al frumosului din natură — Tudor Vianu simte nevoia să accepte această specie de frumos greu de contestat în măsura în care spiritul omenesc l-a asimilat îndelung şi firesc în ţesuturile sale. *Din perspectiva recunoaşterii* frumosului natural ca atare se face o distincţie radicală între acesta şi frumosul artistic, reliefîndu-se eterogenia lor. Procedeu firesc, întemeiat, menit să sublinieze încă o dată simplismul şi lipsa de rigoare a acelor tendinţe care au năzuit să pună semnul identităţii între coordonate reale, obiective şi imaginile lor subiective. Deosebirile esenţiale pe care Vianu le distinge constau : în faptul că frumosul natural este un element dat, pe cînd frumosul artistic este un produs, o operă ; frumosul natural este infinit, cel artistic, însă, e limitat.

Ambele deosebiri — a căror consemnare nu apărea pentru prima oară în istoria esteticii — au fost primite cu rezerve de către unii teoreticieni. În *Metafizică şi artă* (1945), Mircea Florian considera anestetismul naturii drept o prejudecată a cărei obîrşie e convingerea că frumosul din natură e o proprietate a lucrurilor neatîrnată de comportarea omului, deci că el nu datorează nimic omului, în vreme ce arta nu poate fi concepută fără intervenţia umană creatoare. „Chiar primind această convingere, istoria esteticului ne dovedeşte că natura a fost apropiată de artă în ipoteza metafizică a unei Naturi care creează inconştient obiectele naturale sau a Divinului care întocmeşte natura după legile Frumosului etern. Metafora artistului cosmic e familiară culturii occidentale de la neoplatonism”[30]. Firește, nivelul actual al cercetării se referă la ideea creativităţii divine a naturii după legile frumosului etern numai în sens istoric, strict informativ, dar Mircea Florian avea dreptate cînd constata prezenţa conştiinţei umane în aprecierea frumosului natural.

Cu privire la polaritatea infinit-finit, Tudor Vianu consideră că oricare fragment al naturii participă la construirea şi reliefarea frumosului. Un colţ încîntător de natură nu se mărgineşte prin zone indiferente, plate sub aspect estetic. Dincolo de ceea ce ne-a vrăjit o clipă, spaţiile moarte, negre, sînt rare şi repede inhibate de faptul că „se deschid aspecte capabile să întreţină mai departe interesul pentru frumos”[31]. Aşadar, cel care va contesta îndată caracterul estetic al frumosului natural se străduieşte *mai întîi*, cu argumente

[30] Mircea Florian, *Metafizică şi artă*, Bucureşti „Casa şcoalelor”, 1945. p. 186.
[31] Tudor Vianu, *Estetica*, ed. a doua revăzută, Bucureşti, 1939, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

demne de luat în seamă, să ne dovedească infinitatea frumosului natural, faptul că *natura posedă elemente capabile* să întreţină permanent, continuu, sentimentul frumosului.

Spre deosebire de infinitatea frumosului natural, frumosul artistic este limitat în sensul că adeseori o operă de artă este un popas de frumuseţe într-o lume „urîtă" sau indiferentă. Totodată, prin artă se introduce într-un punct al luminii o valoare care lipseşte restului ei. T. Vianu observă că cine se aproprie de o operă de artă are conştiinţa limpede că pătrunde într-o lume deosebită de aceea a percepţiei comune şi a vieţii practice.

Polaritatea infinit-finit aplicată frumosului natural şi artistic, de asemenea n-a fost acceptată fără rezerve. În această privinţă ne solicită atenţia îndeosebi argumentaţia lui Al. Dima. „Dacă privim mai atent polaritatea infinit-finit aplicată naturii şi artei, observăm că de fapt ea ascunde caracterul neorganizat al contemplaţiei naturii faţă de cel organizat şi delimitat în produsul artei. Frumosul natural pare infinit din pricina elementelor lui disparate şi neînchegate într-o unitate perfectă, pe cînd cel artistic atingînd această unitate ne pare finit"[32]. În realitate, este şi aici numai o deosebire graduală. Frumosul natural — observa Al. Dima — nu e deplin cristalizat ca cel artistic, dar nici atît de vag pe cît se crede.

În sfîrşit, Tudor Vianu sublinia că apar deosebiri între frumosul natural şi cel artistic şi atunci cînd este considerat felul variat în care ele sînt evaluate. În timp ce contemplatorul unui colţ frumos al naturii leagă ideea unei valori de simpla lui aparenţă, cel ce receptează opera de artă asociază valoarea nu numai cu ceea ce apare, dar şi cu cauza care a produs aparenţa. Preţuirea artei implică simultan şi preţuirea artistului care ne-a dăruit opera sa. Încîntarea pe care o resimţim în faţa unei opere de artă se întregeşte cu admiraţia faţă de facultăţile creatoare ale artistului, cu iubirea — de o factură unică — pentru spiritualitatea lui. Am putea spune — în consensul deosebirilor pe care Vianu le distinge între frumosul natural şi cel artistic — că în faţa naturii încîntarea este *univocă*, în timp ce în raport cu opera de artă ea este bivalentă.

Îndată ce — acceptînd frumosul natural — a încheiat demonstraţia eterogeniei celor două specii de frumos, autorul *Esteticii* trece la argumentarea caracterului extraestetic al frumosului natural. Cauzele extraestetice principale care ar genera sentimentul frumosului natural ar consta în : capacitatea naturii de a modifica într-un

[32] Al. Dima, *Probleme estetice*, p. 35—36.

chip fericit sentimentul vitalităţii noastre, în virtutea ei de a transforma favorabil sentimentul cenesteziei; în liniştea peisajului natural care ne oferă un refugiu din constrîngerile şi ostenelile civilizaţiei, în exuberanţa naturii, în atitudinea de religiozitate în faţa naturii.

O primă constatare care se impune este aceea că nici una din cauzele invocate de Tudor Vianu ca generatoare ale sentimentului frumosului natural nu analizează virtuţile culorilor şi formelor, îmbinările lor uluitoare, armonia pură care se stabileşte între varietatea infinită a elementelor naturale. Este greu — dacă nu imposibil — să poată fi depistate cauzele care generează *cu adevărat* sentimentul frumosului din natură fără să fie luate în consideraţie tocmai acele elemente cu o imensă şi autentică încărcătură estetică cum sînt culorile, formele, armonia fără margini a raporturilor pe care aceste elemente le creează. Natura abundă într-un mod debordant în culori şi forme virginale, inimitabile, în nuanţe cromatice adeseori imposibil de reprodus, în simetrii şi ritmuri care depăşesc nu o dată imaginaţia cea mai fecundă. Ingenuitatea îmbinărilor sălbatice, bizare, a unor elemente naturale de o armonie a contrastelor veşnic alta aprind în sensibilitatea omenească substanţa incantatorie a frumosului. Cel care urcă cu rîvnă, în fiecare dimineaţă, panta înclinată a muntelui pentru a prinde sus pe creastă răsăritul soarelui se gîndeşte, înainte de toate, la virtutea estetică a spectacolului pe care-l va contempla. Sub privirea lacomă, copleşită, zarea se aprinde, vibrează, lumina capătă culoare. Ca într-un film al uimirilor, nuanţele cromatice trec pe nesimţite una în alta, se deschid, se dramatizează sau se pastelează, schimbînd înfăţişările formelor, punînd în valoare ritmicitatea lor interioară. Totul se constituie deodată, într-o panoramă a armoniilor sălbatice, pure, care unifică elemente disparate ce frapează îndeosebi văzul şi auzul. Sensibilitatea contemplatorului este acaparată, inundată atunci — *înainte de orice altceva* — de o potenţialitate a armoniilor, de fluidul pur al vibraţiei estetice. Că în faţa unui astfel de spectacol, privitorului i se modifică favorabil şi sentimentul cenesteziei, aceasta este foarte adevărat. Dar un asemenea sentiment apare în raport cu prima şi cea mai puternică impresie — care este de natură estetică — drept un element *secundar*, care însoţeşte şi *se subordonează* fluidului estetic.

În faţa unui peisaj natural, omul nu are aceeaşi senzaţie de sănătate, de înviorare ca în cazul unei cure medicamentoase reuşite. Cînd unul din scriitorii noştri, rătăcind prin munţii Moldovei,

Scanned with OKEN Scanner

fără alt scop decît acela de a-i contempla, salută întîia rază de lumină pe care o întîlneşte într-o poiană, într-o ştirbitură a pădurii, exclamă că „niciodată n-am gustat cu mai mare deliciu şi niciodată n-am căutat să sorb cu mai multă lăcomie, prin toţi porii fiinţei mele, lumina şi căldura binefăcătoare a cerului”[33], face aceasta cu entuziasmul omului care se îmbată *cu întreaga lui fiinţă* de virtuţile peisajului, şi nu cu impulsul pacientului supus de către medic unui tratament de raze ultraviolete. Cum fiinţa umană nu se compune din felii rupte unele de altele, ci constituie o unitate în care se îmbină variate şi complexe aspecte, sentimentul frumosului nu apare rupt de alte atitudini şi sentimente, purificat de contingenţele cu acestea. Aprecierea unui fenomen natural ca fiind frumos, pe baza anumitor calităţi ale sale, implică uneori şi complexe aprecieri ale acestor calităţi sub variate aspecte ale utilităţii lor umane, sub aspectul unor valori şi atitudini cu care sînt asociate. Sentimentul frumosului natural asimilează, incontestabil, în ţesătura lui, rezonanţa cenestezică, o integrează armonios, dar îşi păstrează individualitatea, virtutea lui proprie. După părerea noastră, caracterul discutabil al argumentaţiei lui Tudor Vianu, atunci cînd vrea să dovedească faptul că frumosul natural se alimentează din izvoare extraestetice, constă în substituirea unor *cauze principale* (forme, culori, armonia unor îmbinări variate) cu ceea ce constituie îndeosebi *efecte secundare* (sentimentul cenesteziei etc.).

Dacă se recunoaşte totuşi că „uneori frumuseţea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea — ni se spune — nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta”[34]. În acest sens, caracterul estetic al frumosului natural este conceput ca un element *de împrumut.*

Abordarea acestei probleme de către Tudor Vianu se integrează unei discuţii largi în estetica europeană, pornind mai ales de la Hegel încoace pînă în zilele noastre. În secolul al XX-lea, recunoaşterea caracterului estetic al frumosului natural prin asimilarea lui cu arta — din sfera căreia şi-ar împrumuta strălucirea — s-a intensificat. Consideraţii remarcabile privind influenţa artei în contemplarea naturii au făcut K. Lange[35], Max Dessoir[36], E. Utitz[37]. M. Des-

---

[33] C. Hogaş, *Opere*, Bucureşti, E.S.P.L.A., p. 47.
[34] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 19.
[35] În *Das Wesen der Kunst* (1901).
[36] În *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906).
[37] În *Grundlegung der allgemeinem Kunstwissenschatf*, vol. II (1920).

Scanned with OKEN Scanner

soir, de pildă, observa că, dacă mulţi oameni se bucură de virtuţile frumosului natural, aceasta se întîmplă datorită faptului că ei selectează din natură un ecou al artei. Dar cel care — în secolul nostru — a analizat mai amplu, din diverse unghiuri, asimilarea frumosului natural cu arta este Ch. Lalo. Am văzut că Tudor Vianu, analizînd frumosul natural, îl califică drept extraestetic. Noţiunea de *extraestetic* se înrudeşte foarte îndeaproape cu cea de *anestetic*, pe care Lalo o folosise în 1912, în *Introduction à l'esthétique*. Frumosul natural ca extraestetic sau anestetic semnifică, aproximativ, acelaşi lucru. Atunci cînd — neputîndu-se trece totuşi peste virtuţile frumosului natural — i se recunoaşte caracterul estetic, se recurge la un proces de *estetizare* a naturii prin artă. „Nu trebuie spus : arta e frumoasă pentru că imită natura, ci natura e frumoasă (în sensul estetic al cuvîntului) în măsura în care conţine artă"[38]. Nu arta, ci natura este oglindă, spunea Ch. Lalo. Acest proces de estetizare a fost experimat concis, dar pregnant, şi de către M. Dufrenne. „Noi sîntem tentaţi de a spune că natura nu este estetică decît în măsura în care ea este estetizată prin prezenţa iradiantă în ea a unei opere de artă"[39]. Toate aceste aprecieri, observaţii, avînd coeficientul lor de nuanţă personală, converg spre aceeaşi idee : frumosul natural în măsura în care este de natură estetică se alimentează din radiaţiile artei, ale frumosului artistic. Împotriva ideii tradiţionale care dădea întîietate frumosului natural, socotind pe cel artistic drept o imitaţie, o reproducere fidelă a acestuia, s-a născut o reacţie violentă, nu mai puţin extremistă. Cum s-a observat, frumosul natural tindea să fie echivalent cu o pinacotecă sau o bibliotecă literară[40].

Este incontestabilă influenţa apreciabilă a artei asupra sentimentului frumosului natural. Relevînd-o, aprecierile lui Tudor Vianu se integrează pozitiv în estetica europeană modernă, care a abordat nuanţat raporturile dintre frumosul artistic şi cel natural. Dar din constatarea acestei influenţe s-a născut şi o eroare, datorită unui proces de exagerare a ei, de fetişizare chiar. Această eroare constă tocmai în extinderea nelimitată a influenţei artei pînă la a conferi frumosului natural caracterul lui estetic. După părerea noastră, într-o conştiinţă cu un gust artistic evoluat, cu o rafinare a senzorialităţii, îndeosebi în urma frecventării îndelungate a picturii, atitudinea estetică dezvoltată de artă *potenţează* sentimentul fru-

[38] Vezi Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique* (1912).
[39] M. Dufrenne, în „Revue internationale de philosophie", fasc. I, 1955, p. 108.
[40] Vezi Al. Dima, *Probleme estetice*, p. 41.

mosului natural, îl rafinează, îl sensibilizează la maximum, ajutîndu-l pe contemplator să perceapă în natură nuanțe care scapă ochiului comun. Îl potențează deci, dar *nu creează*, ca atare, caracterul estetic al frumosului din natură. Romanticii, cu subiectivitatea lor aprinsă, cu neistovitele predispoziții spre visare, au exaltat sentimentul naturii sălbatice. Lor le datorăm încetățenirea definitivă a peisajului ca domeniu de sine stătător în artă. Romanticii au căutat în natură, de care omul nu se mai temea cu atîta încrîncenare, feeriile calme, melancolice, vaporoase, generatoare ale freamătului nostalgic. Dar — îndeosebi în lirică și muzică — romanticii au slăvit și dezlănțuirile sălbatice ale furtunilor, demența sublimă a materiei, neliniștea ei. Incantația specifică pe care o generează frumosul natural a primit prin romantism un impuls nepieritor, pe care conștiințele ulterioare nu-l vor putea ignora. Au venit apoi realismul și impresionismul, care au nuanțat și mai mult sentimentul frumosului natural. Dacă romanticilor frumosul peisajului natural le apare mai ales *sintetic*, în unități panoramice, lumina și culoarea impresioniștilor au purces la surprinderea uluitoarei mobilități a nuanțelor, la imortalizarea strălucirii *caleidoscopice* a frumosului natural. Romanticii au potențat sentimentul frumosului natural în dimensiunea lui melancolică, nostalgică, ca și în cea — opusă acesteia — a frenezиilor dezlănțuite, pe cînd impresioniștii și cei care i-au urmat au rafinat la infinit acest sentiment, îndreptîndu-l către nuanțele subtile, pe care le scoate în relief mobilitatea naturii. Se dovedea încă o dată cît de sugestivă era ideea lui Hegel care releva că prin frumosul artistic frumosul natural poate ajunge la adevărata conștiință de sine. Ceea ce este altceva decît a considera caracterul estetic al frumosului natural drept un element de împrumut din domeniul artei. Calificarea estetică a frumosului natural poate fi potențată și rafinată în gradul cel mai înalt prin corelarea cu planul sensibilității artistice, dar ea nu poate fi creată ca atare de către artă. Natura însăși posedă propriile ei virtuți estetice, una din marile resurse care au hrănit înclinarea spiritului uman către feerie și noblețe.

*

Caracterul estetic *de sine stătător* este recunoscut de către Tudor Vianu doar frumosului *artistic*. În această direcție, el dă frumosului accepțiunea de *izbutit estetic*. Este o accepțiune fundamentală în concepția sa, constituind una din coordonatele de bază ale întregii sale estetici.

Însemnătatea pe care Tudor Vianu a acordat-o acestei coordonate derivă din faptul că i-a conferit un sens foarte larg în planul fenomenului artistic, sens care nu mai concordă întru totul cu abordarea clasică, tradiţională a frumosului sub semnificaţia lui de categorie estetică. De-a lungul timpului, frumosul s-a fixat în conştiinţa teoretică îndeosebi ca o categorie. Estetica clasică, bizuindu-se pe sistematizarea experienţei artistice a lumii greco-romane, insistase cu precădere asupra unei singure forme a artei, anume asupra frumosului în ipostaza lui de contemplaţie liniştită. Chiar tragediile şi comediile — observa T. Vainu — trebuiau să rămînă creaţii frumoase. „Termenul de frumos este luat, în acest înţeles, în una din accepţiunile lui posibile şi anume în aceea limitată de categoria estetică, nu în accepţiunea mai largă de *izbutit estetic*" [41], folosită îndeosebi în tratatul *Estetica*. Experienţa artistică mai nouă scotea în relief faptul că idealul care călăuzea estetica clasicismului devenise insuficient. Îndeosebi arta culturilor creştine şi nordice nu mai putea fi încadrată în formulele cunoascute ale frumosului. Arhitectura sau sculptura gotică, drama lui Shakespeare, barocul sau rococoul depăşeau sensurile potolitului, liniştitului frumos clasic. Creaţia artistică a început apoi să foreze din ce în ce mai adînc straturile sociale, să nuanţeze înfăţişările pe care le iau sentimentele, atitudinile, comportările şi acţiunile omeneşti. Din această perspectivă, creaţia artistică a început să consacre, alături de frumos, sublim, tragic, categoria urîtului, cu consecinţe însemnate atît în creaţia artistică, cît şi în estetică. Importanţa acestei categorii a devenit cu atît mai mare cu cît ea se afirmă ca fiind corelativul esenţial al frumosului. Demistificările pe care arta realistă a secolului al XIX-lea şi creaţia artistică modernă a secolului nostru le-au întreprins în numeroase compartimente ale vieţii au potenţat sensurile estetice ale urîtului, reliefîndu-se o permanentă şi dramatică raportare la frumos. Categoriile estetice au început să se înmulţească, să se diferenţieze, raporturile dintre ele nuanţîndu-se, căpătînd relief.

Tudor Vianu, care avea o perspectivă istorică de o rigoare rar întîlnită a dezvoltării doctrinelor estetice şi a creaţiei artistice însăşi, nu putea să nu ţină seama de această evoluţie complexă. El o examinează şi se raportează la ea. Dar întreprinde această examinare cu mai multă libertate, fără să se mai conformeze întru totul modului tradiţional de abordare. În această privinţă este de amintit, întîi, faptul că ia în consideraţie un număr mai mare de categorii,

[41] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 468.

adăugînd — la cele binecunoscute — bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul, lăsînd deschisă perspectiva adăugirilor. Încă la jumătatea veacului trecut, Simion Bărnuţiu, în primul curs de estetică ţinut în cultura românească — curs care constituie o prelucrare după operele germanului W.T. Krug —, a simţit nevoia înmulţirii categoriilor estetice [42]. Firește, după aproape opt decenii de progres artistic şi teoretic, abordarea categoriilor de către Tudor Vianu se ridică pe o treaptă incomparabil superioară în raport cu *Estetica* lui Simion Bărnuţiu. Dar nu poate fi neglijat faptul că studierea categoriilor estetice în cultura noastră a început încă în secolul trecut, aproximativ în aceeaşi perioadă cu diversificarea calitativă a creaţiei literare românești. Dintre lucrările românești recente care nuanţează creator problema categoriilor dintr-o perspectivă a mobilităţii lor, citățm studiul lui Marcel Breazu [43].

În perspectivă istorică, T. Vianu examinează problema categoriilor estetice ca fiind *modificări* ale frumosului. Ne aflăm deci în faţa unei concepţii *dinamice*, deschise, asupra frumosului, care năzuieşte la o depăşire a tradiţionalei imuabilităţi platoniciene. Coordonata dinamicităţii se cuvine a fi subliniată cu atît mai mult cu cît categoriile — odată apărute — nu constituie simple variante ale frumosului. Modificările acestuia angajează un proces de diferenţiere calitativă, de înfăţişare estetică nouă, cu personalitate proprie. Constatînd în acest sens, o serie de distincţii între frumos şi alte categorii, Tudor Vianu observa că eroul tragic se menţine în linia unei simplicităţi monumentale, caracterul tragic este rotunjit în perfecţiunea sferică asupra sa însuşi, închis faţă de adversităţile naturii, societăţii sau destinului, care îl pot zdrobi, dar nu altera. În raport cu tragicul, figura comică este însă contradictorie, gata să se despice în elementele ei, îmbinate într-o unitate provizorie. Frumosul — ni se spune — este situat într-o lume faţă de care nutrim sentimentul unei cordialităţi deferente. „De aceea, detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase decît în cazul tragicului, comicului sau al humoristicului. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămînă frumoase: considerarea lor trebuie să păstreze un grad de generalitate, în lipsa căruia frumosul poate să alunece către alte tipuri. Pitorescul este duşmanul frumuseţii. Vizi-

[42] Vezi Simion Bărnuţiu, *Estetica*, manuscris la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, nr. 5 443.

[43] Vezi Marcel Breazu, *Sistemul categoriilor estetice şi consecinţele metodologice care decurg din acest sistem*, în „Revista de filozofie", 1969, nr. 3.

unea plastică îi este cu mult mai proprie"[44]. Strădania de a depista diferenţieri între frumos şi modificările lui este eivdentă.

Pare a se ivi o contradicţie. Pe de o parte, categoriile estetice sînt considerate modificări ale frumosului artistic din perspectiva aprecierii acestuia ca fiind *izbutitul* estetic, pe de alta, frumosul însuşi şi celelalte categorii estetice îşi au propria lor individulitate distinctă. O aplecare mai atentă asupra sensurilor pe care Tudor Vianu le-a conferit frumosului este de natură să scoată în relief faptul că, într-adevăr, contradicţia este doar aparentă. Dacă frumosul şi celelalte categorii estetice îşi au propria lor personalitate, primul este conceput, totodată, ca un *fluid*, ca un constituent, care străbate şi alte înfăţişări ale esteticului. Există un subtext al ideilor lui Tudor Vianu care se impune a fi descifrat cu atenţie. Gîndirea sa ne sugerează mereu să esenţa frumosului artistic vizează *armonia pe care o degajă perfecţiunea*, se referă la consistenţa expresivă şi intensitatea ideală a artei. Este o concepţie care, după părerea noastră, se înrudeşte cu ideea lui Benedetto Croce, ce recunoştea existenţa frumosului în ipostaza lui de perfecţiune a expresivităţii artistice[45]. Este, de fapt, singurul caz în care Croce recunoaşte legitimitatea frumosului, deoarece, în general, el s-a distanţat, cum am amintit, de abordarea acestei categorii din cauza fluenţei ei deosebite. Concepţia lui Vianu se înrudeşte, de asemenea, cu ideea contemporană a lui R. Bayer privind considerarea frumosului ca un lirism al perfecţiunii.

Uneori, Vianu a apreciat frumosul ca pe o valoare superficială. Este o constatare pe care n-o putem ocoli[46]. În această privinţă, a conferit însă frumosului coordonata superficialităţii — în ipostaza lui de calitate sensibilă care se opreşte la suprafaţă — *doar* în sfera lucrurilor, a obiectelor, a realităţii concrete, şi nu în domeniul transfigurării şi semnificaţiilor artistice. În planul *artisticului* — asupra căruia Tudor Vianu a insistat cu deosebire —, frumosul se constituie ca armonie a perfecţiunii. Tocmai în această calitate frumosul este sugerat — pe bună dreptate — de către gîndirea lui Vianu ca fiind un fluid, un constituent pe care, dacă nu toate categoriile estetice reuşesc să-l includă în structura lor, acestea năzuiesc spre el. Ideea aceasta, despre iradiaţiile frumosului înăuntrul altor categorii

[44] Tudor Vianu, *Estetica* p, 480.

[45] Vezi Benedetto Croce, *Elemente de estetică*, Bucureşti, „Cultura naţională", 1922, p. 49.

[46] Vezi Tudor Vianu, *Estetica*, p. 78; idem, *Curs de estetică* (*Problemele filozofice ale esteticii*), 1944—1945, p. 35—37.

Scanned with OKEN Scanner

estetice, poate fi dezvoltată, exemplificată, argumentată, din diverse unghiuri.

A devenit un bun cîştigat al esteticii constatarea că a zugrăvi un chip frumos şi a zugrăvi frumos un chip constituie două aspecte absolut diferite. Trecem peste faptul că termenul „a zugrăvi" — foarte frecvent într-un trecut apropiat în mai toate teoretizările fenomenului artistic — s-a compromis în măsura în care introducea considerări simplificatoare ale reflectării artistice. Nu se poate însă să nu recunoaştem pregnanţa formulei în ansamblul ei, aşa cum a fost consacrată îndeosebi de Cernîşevski în *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic*[47]. Ea relevă, între altele, faptul că, în planul transfigurării artistice, subiectivitatea creatoare are darul, capacitatea de a conferi sensuri ale frumosului şi unei arii de fenomene care în sfera realităţii nu posedă atributele frumosului. După părerea noastră, urîtul şi-a căpătat actul său de cetăţenie, *ca fiind o categorie a esteticii*, mai ales pe temeiul legitimităţii cu care urîtul din realitate s-a putut integra — în planul transfigurării artistice — sensurilor frumosului. Această integrare a fost posibilă în măsura în care virtuţile expresivităţii artistice s-au asociat cu ideea de *scop* artistic. Reflectat artistic, urîtul *nu devine* frumos. Dimpotrivă, *se dezvăluie* ca atare. Tocmai *expresivitatea* acestei dezvăluiri cu mijloacele artei, din perspectiva unui ideal care nu aderă la nocivitatea urîtului, poartă în sine sensuri, rezonanţe ale frumosului. Iradiaţiile frumosului pătrund chiar în sfera oponentului său esenţial atunci cînd intră în funcţiune miraculoasele retorte ale creaţiei artistice. Monştrii din capriciile create de Goya au dezvăluit lumii cu o forţă paroxistică — din perspectiva expresivităţii artistice — forţa ucigătoare a urîtului asupra spiritului uman. Sensurile frumosului ţin aici de revărsările incandescente ale subiectivităţii artistului, de neliniştea imaginaţiei sale în faţa monstruozităţilor. Potenţînd grafic aceste monstruozităţi, cu forţă halucinantă, le-a imprimat o capacitate expresivă care zguduie, reclamînd şi dincolo de planul creaţiei artistice virtuţile eliberatoare ale frumosului împotriva atmosferei înăbuşitoare a urîtului. Fără a diminua cu nimic personalitatea celorlalte categorii estetice, frumosul artistic le potenţează cu sensurile şi iradiaţiile sale.

Concepînd frumosul ca izbutit estetic, iar esteticul îndeosebi sub semnificaţia lui de artistic, Tudor Vianu n-a pus semnul unei identităţi *absolute* între frumos şi estetic, între frumos şi artistic.

---

[47] N. G. Cernîşevski, *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic*, Bucureşti, Edit. „Cartea rusă", 1952, p. 35.

Frumosul nu este esteticul propriu-zis, ci *izbutirea* lui în planul artei, realizarea, înfăptuirea *măsurii inerente* a acestuia. Facem această distincţie, deoarece, în gîndirea sa, dacă frumosul artistic are un sens deosebit de larg, acesta nu se dizolvă totuşi, nu se pulverizează în estetic, în artistic. Conceperea frumosului ca *izbutit* estetic aduce, după părerea noastră, un plus de nuanţare în estetica europeană faţă de acea idee tradiţională care operează o contopire *totală* a frumosului cu esteticul. Această identificare necondiţionată n-a dispărut cu totul din teoriile estetice contemporane. *Tratatul de estetică* (1956) al lui R. Bayer tinde uneori la o suprapunere aproape totală de concepte, la o confundare a frumosului cu celelalte categorii estetice, cu esteticul în general. În consensul concepţiei lui Tudor Vianu, este necesar să accentuăm că esteticul, în ipostaza lui de artistic, atinge înălţimea frumosului *numai* atunci cînd îşi realizează *pe deplin* potenţele interioare. Frumosul — am spune — este năzuinţa artisticului pe verticala perfecţiunii. Într-adevăr, în gîndirea lui Tudor Vianu frumosul artistic implică perspectiva perfecţiunii.

Cu aceste sensuri, ideea frumosului este *permanent* implicată în opera esteticianului român, cu deosebire în lucrarea fundamentală *Estetica*. Într-un studiu remarcabil, semnat de Ion Ianoşi, a fost exprimată părerea că, în cunoscutul tratat, discuţia despre frumos se limitează la cîteva consideraţii preliminare înţelegerii operei de artă, şi apoi categoriile sînt situate la periferia *Esteticii*[48]. Este adevărat că problema categoriilor a fost abordată către sfîrşitul tratatului. Dar invocarea şi *analiza* frumosului nu ocupă doar un loc preliminar şi altul periferic. Aşa cum a fost conceput, frumosul este o prezenţă *continuă*, *constantă* înăuntrul tratatului *Estetica* şi în general în concepţia autorului asupra fenomenului artistic, chiar dacă nu întotdeauna explicit. Tudor Vianu însuşi a ţinut să sublinieze că accepţiunea frumosului ca izbutit estetic a fost *totdeauna* folosită în cuprinsul tratatului *Estetica*[49].

Raportînd frumosul la problema categoriilor estetice, Vianu a pus în discuţie un mănunchi de aspecte. În primul rînd plasează categoriile în sfera conţinutului eteronomic al operelor, contestîndu-le posibilitatea de a participa la fiinţa *estetică* a artei. Tocmai de

---

[48] Vezi Ion Ianoşi, *Ideea de frumos*, în „Cronica" din 8 iulie 1967, şi studiul introductiv al aceluiaşi autor *O operă estetică — o estetică a operei* la *Estetica* lui Tudor Vianu, Bucureşti, E.P.L., 1968.

[49] Vezi Tudor Vianu, *Estetica*, p. 468.

[50] *Ibidem*, p. 472.

Scanned with OKEN Scanner

aceea — pentru a nu se contrazice — vorbește de „așa-numitele”[51] categorii estetice. Tudor Vianu nu contestă frumosului calitatea de categorie estetică, dar — conferindu-i un sens limitat — pune această calitate pe seama unei abordări tradiționale, de care el se distanțează.

În al doilea rînd, consideră că tragicul, comicul sau humoristicul, frumosul, urîtul, grațiosul, „nu se izolează în idealitatea areală a artei, ci ne aproprie de realitatea naturii”[51]. Categoriile estetice — inclusiv frumosul, în accepțiunea lui de categorie — îi apar ca o sistematizare a unor însușiri aparținînd naturii și realității sociale. Ideea este prețioasă în măsura în care o însemnată parte din rădăcinile categoriilor estetice sînt înfipte adînc în solul realității. Se știe, de pildă, că peisajul ca gen capabil să declanșeze vertiabile emoții artistice a apărut relativ tîrziu în artă, dar sentimentul frumosului natural a fost posibil cu mult înainte. Acest sentiment — cum am arătat — a fost potențat prin arta ultimelor secole, dar constituirea lui a fost posibilă într-un timp îndelungat, pe măsură ce omul a început să se elibereze de himerele ce-l pîndeau din umbră. La fel, sublimul, tragicul, comicul etc. nu țin numai de planul artei, ci însoțesc viața omului, destinul lui real, traiectoria lui zbuciumată spre înălțimi sau înglodarea în platitudini. Ideea apropierii categoriilor estetice de aspectele realității naturale și sociale este întemeiată. Dar aceste categorii sînt — în concepția lui Tudor Vianu — noțiuni obținute dintr-o sistematizare a aspectelor vieții sau naturii, potrivit unui unghi de vedere metafizic sau moral, dar nu estetic. Evaluarea categoriilor estetice îi apare ca extraestetică, ținînd — atunci cînd este vorba de considerarea lor în planul artei — de un conținut eteronomic.

Constatarea că așa-numitele categorii estetice țin de conținutul eteronomic al operelor rezultă — între altele — din aceea că ele sînt supuse unei variații în timp. Tudor Vianu a insistat adeseori asupra ideii că operele de artă sînt vremelnice prin conținutul lor. „Cînd interesul pentru acest conținut determinat scade sau dispare, operele de artă par a fi atinse de o bătrînețe din care nu le salvează, parțial, decît însușirea lor de realizări estetice, adică de prelucrări ale materiei sau ale datelor conștiinței, peste care s-a imprimat pecetea sufletului original al artistului”[52]. Deși, în ansamblul concepției sale, Tudor Vianu a ajuns la convingerea că forma artistică reprezintă

[51] *Ibidem*, p. 474.
[52] *Ibidem*, p. 475—476.

date sensibile şi raţionale, că nu trebuie luată numai în înţelesul limitat de *mijloc* de realizare artistică, ci în sensul mai cuprinzător de modalitate de structurare a elementelor conţinutului, că, deci, forma artistică are şi un aspect interior, spiritual, *de natura conţinutului*, aici este evidentă o detaşare a conţinutului de formă. Conţinutul extraestetic, eteronomic este considerat *vremelnic*, iar formei în sensul ei de *realizat*, de *izbutit* estetic i se conferă o mai pronunţată durabilitate în timp. Echilibrul investigaţiei teoretice, propriu lui Tudor Vianu, apare însă deîndată pentru a corija despărţirile, detaşările prea tranşante. Tratatul *Estetica* se încheie cu ideea că ceea ce o operă devine atîrnă de conţinutul de valori pe care ea îl cuprinde. Că există configurări lăuntrice ale frumosului, urîtului, ale tragicului şi sublimului, ale graţiosului, ale comicului şi ale umoristicului, care corespund unor conţinuturi eteronomice. Dacă frumosul, ca izbutit estetic, îşi are relativa lui autonomie, conţinuturile eteronomice au consecinţe în fiinţa lui interioară, în ritmul şi orientarea sa.

★

Frumosul — ca izbutit estetic — presupune realizarea unor momente şi condiţii constitutive ale artei: „Frumoase sînt toate operele care realizează condiţiile constitutive ale artei”[53], ni se spune. Ele sînt în număr de patru: izolarea, ordonarea, clarificarea, idealizarea. Tudor Vianu le-a denumit în general, momente, dar a substituit uneori noţiunea de moment cu cea de condiţie şi, poate, nu într-un mod cu totul riguros. Se impune însă încă o dată considerarea faptului că ponderea hotărîtoare, pe care a acordat-o ideii de frumos, nu este doar aparentă, ci reală. Este adevărat că izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea se impun de fapt ca momente constitutive ale operei de artă în general. Totodată — în virtutea sensului foarte larg pe care Tudor Vianu l-a dat frumosului în planul artei —, aceste coordonate sînt şi o încercare de analiză, de investigare transversală în ideea de frumos, ca izbutit estetic, din perspectiva unei neistovite năzuinţe de a marca drumul care duce în creaţia artistică la perfecţiune. Aceasta l-a şi determinat să aprecieze că frumoase sînt toate operele care realizează momentele şi condiţiile constitutive ale artei. Impresia de pondere aparentă este creată de faptul că — spre deosebire de majoritatea concepţiilor clasice, cu care ne-am obişnuit şi înăuntrul cărora noţiunea de frumos este

[53] *Ibidem*, p. 469.

denumită ca atare la tot pasul în calitatea ei de categorie — în gîndirea lui Vianu se încearcă îndeosebi o analiză a sensurilor frumosului. Interesează deci, în primul rînd, semnificaţiile frumosului, ceea ce el presupune, şi nu atît invocarea denumirii noţiunii de frumos. Pentru a ne da seama dacă Vianu dezvoltă ideea de frumos într-un mod aparent sau real, aceasta trebuie raportată *înainte de toate* la propria sa concepţie, la ceea ce înţelege el prin frumos, şi abia în al doilea rînd la alte concepţii — mai mult sau mai puţin tradiţionale — pe care se străduieşte să le depăşească.

Trecînd, în cele ce urmează, la analiza momentelor constitutive ale artei, se impune din capul locului observaţia că frumosul poate fi realizat nu prin simpla înmănunchere cantitativă a acestora, ci prin năzuinţa şi întrunirea lor calitativă către perfecţiune. Tudor Vianu n-a afirmat în mod explicit lucrul acesta, dar simţim tot timpul că consensul analizelor sale tinde către corelarea ideii de frumos cu ideea de perfecţiune.

Cine nu se mulţumeşte numai să cugete obiectul ca operă artistică, ci să prelucreze efectiv un material pentru a obţine opera, trebuie — ni se spune — să găsească mijloacele indicate pentru o astfel de ţintă. Primul dintre acestea este *izolarea*. „Nu există operă de artă care prin felul în care se înfăţişează să nu manifeste însuşirea de a fi izolată faţă de restul realităţii”[54]. Fireşte, modalitatea izolării variază de la artă la artă.

Se apreciază, de pildă, că tăcerea care precedă începutul unei bucăţi muzicale sau al unei reprezentaţii teatrale acţionează în aceste arte ca un cadru izolator. „Tăcerea care anticipează muzica nu este numai o condiţie psihologică pentru buna ei receptare, dar un moment estetic constitutiv”[55]. Tăcerea şi asocierea ei cu întunericul marchează pentru conştiinţa estetică promovarea către o realitate desprinsă din complexul relaţiilor practice.

După părerea noastră, tăcerea nu poate îndeplini rolul de moment estetic constitutiv al frumosului în muzică, ci numai pe acela de condiţie psihologică a receptării lui. Tăcerea este necesară *în egală măsură* şi atunci cînd audiem o creaţie muzicală genială, şi în cazul cînd ne aflăm în faţa unei creaţii submediocre. În aprecierea estetică *diferenţiată* a celor două cazuri, tăcerea a rămas *aceeaşi* neinfluenţînd cu nimic măsura aprecierii *strict estetice*. Frumosul în muzică reclamă tăcerea doar ca o condiţie preliminară, capabilă

[54] *Ibidem*, p. 121.
[55] *Ibidem*, p. 122

să despovăreze auzul de dimensiunea sonoră cotidiană, permanentă şi totodată să-l incite, să-l potenţeze în trecerea lui către estetic. În calitatea ei de condiţie, tăcerea îndeplineşte, după părerea noastră, funcţia unei toalete senzorial-spirituale, o toaletă dublă : de dezinhibare faţă de caleidoscopul sonorităţii cotidiene şi de potenţare a virtualităţilor auzului pentru a putea recepta armoniile muzicii. Tăcerea contribuie la deschiderea porţilor frumosului, dar ea rămîne în poarta cetăţii, în deschizătură, ca un slujitor credincios şi indispensabil.

Referindu-se la sculptură, Tudor Vianu observă că acelaşi rol — de condiţie şi de moment estetic constitutiv — îl îndeplineşte soclul. Se precizează că, în calitatea lui de condiţie, sensul soclului este practic, ca un element ce garantează o bază solidă operei, o fereşte de degradări. Dar soclul are, în numeroase cazuri, şi funcţii estetice, intrînd în componenţa frumosului ca un moment *constitutiv*. „Soclul are şi funcţiunea estetică specială de a mijloci trecerea de la totalitatea spaţiului către spaţiul special în care se înscrie plăsmuirea artistică. În fine, prin propria lui valoare plastică, el poate spori pe aceea a întregului" [56]. Îndeosebi această ultimă idee se confirmă pe deplin, pregnant, dacă ne gîndim, de pildă, la operele lui Brîncuşi. Dacă Tudor Vianu nu s-a referit la ele, aceasta se datoreşte, probabil, faptului că la data cînd elabora tratatul *Estetica* nu avea o cunoaştere de ansamblu asupra creaţiei lui Brîncuşi. Sculptorul a acordat întotdeauna o atenţie specială soclurilor pentru că le-a integrat în mod funciar viziunii sale artistice, ca elemente capabile să potenţeze sugestivitatea sculpturilor ca atare. Motivul *Coloanei infinitului* îl întîlnim frecvent în soclurile acelor plăsmuiri care simbolizează elogiul esenţializat al materiei, puritatea zborului, forţa lui enigmatică de atracţie şi impulsionare asupra spiritului omenesc, tocmai pentru că acest motiv simbolizează el însuşi, prin ritmicitatea lui perfectă, deschisă, setea infinită, nostalgică a cunoaşterii şi simţirii. *Pasărea măiastră* (1912), *Himera* (1918), *Cocoşul salutînd soarele* (1941) au drept soclu două sau mai multe elemente asemănătoare motivului *Coloanei infinitului*. Soclul are forţă de sugestie estetică, *potenţînd* armonia frumosului şi semnificaţia lui încorporată în sculptura propriu-zisă. Alteori, în sculptura lui Brîncuşi soclul este cilindric, ca în *Pasărea în spaţiu* (1925). Aici, forma alungită, perfect netedă, ca o sabie uşor curbată, care despică văzduhul pe verticală, a reclamat un postament lipsit de ritmurile unghiulare nezig-

[56] *Ibidem*, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

zagate. Totul concură — sculptură şi soclu — la alcătuirea unei unităţi înăuntrul căreia frumosul sugerează perfecţiunea.

Cea mai de seamă funcţie estetică a soclului — observă T. Vianu — este să izoleze figura şi s-o înalţe peste realitatea comună într-o regiune ideală. Tocmai de aceea soclul a fost întrebuinţat nu numai de sculptori, dar şi de pictori ai Renaşterii — de Bellini, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto —, care înfăţişau personajele sacre pe un piedestal.

Ce se întîmplă însă cu acele sculpturi cărora le lipseşte momentul izolator al soclului? Sînt ele lipsite, din această pricină, de funcţie estetică? Tudor Vianu răspunde afirmativ. Exemplificînd cu statui de oameni, animale, idoli din arta Extremului Orient, apreciază că acestea, fiind aşezate direct pe pămînt, ies din sfera frumosului, a izbutitului estetic. Funcţia lor ar fi exclusiv de domeniul obţinerii unor efecte practice.

După părerea noastră, aprecierea este exagerată, tinzînd uneori către o anumită dogmatizare a izolării. Funcţia cosmică, magică, strict practică a atîtor creaţii statuare orientale *a reclamat* într-un timp, *care acumulează milenii*, o imensă virtualitate a *expresivităţii* stilistice. O expresivitate profund sugestivă din punct de vedere plastic, care depăşeşte, în timp, interesul practic imediat şi lipsa oricărui soclu. Este greu de presupus — pentru a ne referi la un alt exemplu — că *Rugăciunea* lui Brâncuşi ar putea fi scoasă în afara sferei frumosului numai pentru că soclul ei este absolut neglijabil sub aspect estetic. Privind statuia ce simbolizează o fiinţă omenească care s-a aruncat spontan, aproape necontrolat, în genunchi, într-o tulburătoare reculegere, facem abstracţie de scîndura decent lustruită care se află dedesubt, tocmai pentru a resimţi întreg efectul estetic al acestei îngenuncheri spontane în ţărînă. Soclul, ca moment estetic izolator, prezenţa sau absenţa lui, reclamă deci o apreciere suplă, maleabilă, de la caz la caz.

O altă modalitate a izolării, inclusă de concepţia despre frumos pe care o analizăm, o constituie proiectarea în spaţiul artistic. O perspectivă de kilometri poate încăpea într-o gravură de cîţiva centimetri. Spaţiul artistic constituie, astfel, o convenţie. Privitorul unui desen foarte redus ca proporţii, dar care reprezintă un peisaj panoramic, admite o convenţie care-l izolează din realitate. Dar „iluzia nu devine niciodată atît de mare încît să facă inconştientă convenţia constitutivă pentru contemplaţie, căci, dacă lucrul s-ar

întîmpla, spectatorul ar privi un adevărat colţ al naturii, iar nu o operă de artă"[57].

Precizîndu-se că izolarea ca moment constitutiv al artei nu este singurul şi nu unul suficient, se trece la analiza ordonării. Ponderea pe care o ocupă ordonarea în ansamblul momentelor constitutive ale artei şi frumosului este remarcabilă. O studiere atentă, răbdătoare, a concepţiei lui Tudor Vianu conduce la concluzia că ordonarea posedă — în estetica sa — o imensă virtute privind realizarea frumosului în sensul perfecţiunii. „Se poate spune, în adevăr — sublinia el —, că arta rămîne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine"[58]. Este vorba, firește, nu de o ordonare cantitativă, elementară, matematică, succesiv-temporală, ci de un proces calitativ *creator*, care presupune capacitatea imaginaţiei artistice de a unifica *în acelaşi sens estetic* varietatea nuanţelor, strălucirea caleidoscopică. Termenul de ordonare poate nici nu este cel mai potrivit într-un domeniu care se supune atît de greu rigorilor de acest gen. El n-a fost însă utilizat numai de T. Vianu, ci încă de Aristotel, care includea în factorii caracterizanţi ai frumosului şi ordinea[59]. Termenul s-a menţinut peste atîtea veacuri, dar în estetica modernă sensul lui s-a îmbogăţit, presupunînd încă mai intens elaborare, prelucrare, mobilitate, pentru a se ajunge la frumos în consensul realizării perfecţiunii. În 1938, remarcînd unele regrese în literatura noastră, tocmai în ce priveşte atenţia slabă acordată prelucrării artistice în consensul năzuinţei către perfecţiune, Vianu semnala dispariţia „lucrului bine cumpănit, grija de a atinge desăvîrşirea, atenţia zeloasă pentru detaliul cel mai neînsemnat în care se recunoaşte maestrul"[60]. Este o idee ce revine mereu în lucrările sale — în cursul de estetică literară din 1947—1948, de pildă — şi care a trecut din domeniul teoriei general-estetice în analizele aplicate fenomenului artistic concret. La baza lucrării — devenită clasică — *Arta prozatorilor români* stă tocmai năzuinţa de a reliefa virtuţile literaturii noastre din perspectiva prelucrării, a „ordonării" artistice, care tinde către desăvîrşire. Că prestigiul conceptului de „ordonare" s-a menţinut pînă în elaborările cele mai recente ale esteticii contemporane, o dovedeşte, între altele, faptul că la *Congresul internaţional de estetică* din 1968 (Uppsala), Jean Daujat considera frumosul artis-

[57] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 124—125.
[58] *Ibidem*, p. 130.
[59] Vezi Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1957, p. 28.
[60] Tudor Vianu, *Studii şi portrete literare*, 1938, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

tic tocmai din perspectiva *ordonării* elementelor în sensul realizării perfecţiunii.

În evoluţia teoriilor estetice, definirea frumosului a fost limitată adeseori la realizarea unităţii în varietate. Formula frumosului ca unitate în varietate, enunţată de Platon şi reluată mereu de-a lungul veacurilor, „perpetua o anumită reprezentare idealistă asupra naturii frumuseţii"[61]. Opoziţia metafizică dintre unitatea ideii şi varietatea sensibilului era socotită ca aplanată în cazul frumosului, întrucît — acesta fiind apreciat ca întruchipare sensibilă a ideii — acţiunea ideii în sensibil înseamnă totodată şi o unificare a diversului. A apărut însă o întrebare care a frămîntat îndelung pe teoreticieni. Adevărul — ca produs al abstractizării logice, raţionale — fiind şi el o unificare a diversului, cum poate fi stabilită diferenţierea frumosului? Şi în cazul adevărului, unificarea are la bază o imensă varietate dată în percepţia sensibilă. Problema a frămîntat în a doua jumătate a veacului al XVII-lea pe Leibnitz şi, după el, pe Baumgarten. Abia Hegel a reuşit, într-un mod mai pregnant, mai clar şi mai amănunţit, să ajungă la concluzia că — în cazul frumosului — însuşi caracterul gîndirii este *figurat*. Concepţia estetică hegeliană sugerează ideea că, în constituirea frumosului, unificarea ca atare *ca proces de gîndire, este sensibilă*, şi nu numai varietatea, redînd astfel lumii — în planul subiectivităţii noastre — chipul ei virginal.

Dacă Tudor Vianu a recunoscut ca îndreptăţite, ca un vechi cîştig al esteticii, o serie de aspecte ale formulei frumosului — unitate în varietate —, concepţia sa depăşea în bună măsură această formulă, socotind-o neîndestulătoare în a istovi fenomenologia frumosului. Ordonarea, *ca unificare*, din perspectiva izbutirii estetice are o pondere deosebită, dar frumosul artistic este *un complex* de momente şi condiţii estetice, care o includ *doar ca una* dintre coordonatele constitutive.

Între aceste coordonate — alături de cele analizate pînă acum —, concepţia lui Tudor Vianu inserează şi clarificarea. Evitînd de la bun început excesele simplificatoare, precizează că lipsa de claritate are şi ea drept de cetate în artă cu condiţia să fie tratată cu claritate artistică. „Există în adevăr o claritate a neclarului. Ceea ce este misterios, fluent şi nehotărît poate fi resimţit în operele artis-

---

[61] Idem, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi în texte alese*, Bucureşti, 1934, p. 18 (citat din studiul introductiv).

tice în toată forţa caracterului său sensibil"[67]. Ideea, profund echilibrată, actuală şi astăzi împotriva acelor teribilisme care proclamă frenetic, ostentativ incomprehensibilitatea absolută, necondiţionată a artei, era formulată într-o perioadă de blamare excesivă a raţiunii de către unele orientări avangardiste. Tendinţelor avangardiste care elogiau nestăpînit, clamator exprimarea total neclară nu numai a ceea ce este, în realitate, mai fluent, mai puţin clar, dar şi a ceea ce-i perfect limpede, Tudor Vianu le opunea o concepţie suplă a neclarităţii în artă, punînd-o sub semnul unei necesităţi inteligibile.

Analiza clarificării i s-a impus în procesul observării multiplelor legături şi influenţe reciproce existente între momentele constitutive ale artei. Pornind de la ideea că diferitele momente constitutive sînt mobile, acţionînd în colaborare, potenţîndu-se reciproc, concepţia care ne preocupă subliniază că izolarea aspectului artistic din legăturile ce-l unesc cu restul realităţilor dă calităţilor lui sensibile mai mult relief. Prin izolare, conţinutul perceptiv este mai bine accentuat, în timp ce semnificaţia se retrage în umbră. Dar izolarea presupune de fapt existenţa unificării, năzuinţa de a grupa, de a ordona elementele unui aspect către centrul lui, către structura lui intimă. Aceasta presupune însă tocmai clarificarea, o clarificare de sens, de semnificaţie. Totul deci se corelează, se potenţează reciproc, este mobil.

În sfîrşit, realizarea frumosului artistic presupune idealizarea, fără ea opera de artă autentică este un nonsens. Distincţiile pe care Tudor Vianu le face în legătură cu acest aspect sînt multiple. Idealitatea artei nu este aceea a irealităţii, a fantomaticului. Irealul se opune realului în cuprinsul aceleiaşi sfere, precizîndu-se pentru noi prin raportarea lui la practică. Măsura lor comună — ni se spune — este tocmai această raportare la practică. Idealitatea artei este însă *areală*. Frumosul artistic ca fenomen spiritual *areal* se opune realităţii dintr-o altă perspectivă decît idealitatea irealului. Artele figurative, de pildă, renunţă la una sau alta din dimensiunile sau calităţile realităţii. Dimensiunea adîncă a obiectelor este amputată în pictură şi desen, acestea reprezentînd spaţiul în plan. Sculptura renunţă la culoarea reală a obiectelor, înlocuind-o cu aceea a materialului utilizat. „Dacă totuşi grecii îşi colorau statuile sau întrebuinţau pietre preţioase colorate ca în cazul statuii Athenei din cella Parthenonului, datorită lui Phidias, aceste culori nu erau niciodată ale realităţii. Culoarea nu urmărea decît să adauge valorii

[62] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

plastice o nouă valoare decorativă sau să îmbogăţească statuia zeului cu nişte materiale preţioase, ca un semn al reverenţei cu care se cuvenea a fi înconjurată şi, în acest din urmă caz, din nişte motive religioase, extraestetice" [63].

Noţiunea de *areal* are calitatea deosebită de a respinge sugestiv acele apropieri simplificatoare, prea directe, între planul artistic şi cel real. Aceasta pe de o parte. Pe de alta, ea nu distanţează în mod fantomatic arta de realitate. *Arealitatea artei nu ne apare ca o repudiere a realului.* Aceasta cu atît mai mult cu cît opera de artă — ca unitate estetică — conţine şi multiple elemente extraestetice (valori sociale, morale, teoretice, religioase), care introduc o întreagă ţesătură de corelaţii cu realitatea. Conceptul de areal este de natură să ne sugereze spiritualitatea profundă a artei, capacitatea specifică a frumosului artistic de a ne face să trăim intens într-o lume ideală, fără să evadăm în mod absolut din cea reală.

Faptul că Tudor Vianu a analizat izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea în mod separat, aceasta a fost doar o necesitate teoretică metodologică. Ele constituie, în fapt, momente şi condiţii constitutive ale artei nu în sens succesiv, temporal nici în acela de tipare restrictive, ci în înţelesul de calităţi specifice care se constituie simultan, într-o continuă potenţare reciprocă.

Din analiza pe care am întreprins-o, s-ar părea că disecarea acestor momente de către Tudor Vianu părăseşte adeseori perspectiva frumosului, referindu-se la atîtea alte aspecte ale operei de artă în ansamblul ei. Cu toate acestea, sensul frumosului artistic, aşa cum a fost conceput, ca împlinire, ca realizare estetică pe verticala perfecţiunii, rămîne mai totdeauna implicat în analiză, veghează din umbră. Tudor Vianu năzuieşte să ne convingă — chiar dacă nu ne-o spune pe fiecare filă — că izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea se impun a fi considerate în toate resursele şi corelările lor interioare, deoarece ele implică *realizarea* frumosului, *izbutirea* estetică. Momentele constitutive ale artei au fost concepute, aşadar, şi ca nişte coordonate *de reper* ale realizării frumosului, ca puncte necesare *de sprijin* în năzuinţa către perfecţiunea artei. Firește, în procesul creaţiei, artistul nu respectă aceste coordonate ca pe un cod de dogme teoretice, ci le implică — adeseori spontan, instinctiv — ca pe o magmă fierbinte, efervescentă. Ele nu se impun *din afară*, ca nişte tipare presante asupra subiectivităţii artistului, ci izvorăsc ca necesităţi incandescente, fluide ale tumultului său *interior*.

---

[63] *Ibidem*, p. 148.

★

Dacă frumosul artistic se referă, înainte de toate, la operă ca produs final, nu poate fi ocolit creatorul căruia i se datorează acest produs. Interesează nu numai punctul terminus, nu numai treapta pe care năzuința spre desăvîrșire a reușit s-o atingă, ci și cîmpul pe care se înaintează spre această treaptă, traiectoria spre ea. Opera de artă ne apare ca un dat spiritual, încheiat, ca o împlinire, la care s-a ajuns însă printr-un imens lanț de frămîntări, de neliniști. Înapoia frumosului ca *izbutit* estetic au clocotit flăcări, se află sufletul artistului mistuit de potențele lui creatoare. Am putea spune că olimpianismului relativ al frumosului încheiat, al izbutitului estetic din opera finită îi corespunde, retrospectiv, „iadul" fanteziei creatoare, ardoarea, incandescența ei. Opera încheiată este un produs static, punctul terminus al unei evoluții, pe cînd artistul, mișcările spiritului său reprezintă chiar cîmpul acestei evoluții, constituind o realitate dinamică. Această încărcătură dinamică, cu toate frămîntările și neliniștile ei, cu tainele ei distilatoare, pun în joc o multitudine de acte sufletești, a căror urmă nu se mai poate recunoaște niciodată în întregime în opera terminată.

În consensul acestor idei, care se degajă sau pe care le sugerează estetica lui Tudor Vianu, obiectivarea prin expresia artistică se impune ca o teză echilibrată, convingătoare. Expresia nu ține numai să-l comunice pe artist, dar în același timp să-l comunice pentru restul oamenilor. „Prin expresie, evenimentele intime ale artistului se obiectivează; ele se desfac pînă la un punct din legătura care le unește cu individualitatea conștiinței, devenind realități sociale, interumane" [64]. Dacă artistul este stăpînit de nevoia imperioasă de a se exprima pe sine, intensitatea acestui sentiment nu trebuie să ducă la ignorarea preocupării de a se exprima pentru alții, deoarece, prin natura sa, „expresia nu ține numai să comunice pe artist, dar în același timp să-l comunice pentru restul oamenilor" [65]. În felul acesta, expresia artistică are o dublă intenționalitate; ea este, în aceeași măsură, reflexivă și activă. În concepția lui Tudor Vianu, frumosul artistic se retrage în propria-i perfecțiune, pentru a se putea dărui apoi, cu generozitate, privirilor înainte, aspirațiilor constructive ale lumii veșnic însetate de desăvîrșire.

★

[64] Tudor Vianu. *Estetica*, p. 25.
[65] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

Ideea frumosului este urmărită în cele trei mari ipostaze ale fenomenului artistic: opera finită, de sine stătătoare — ipostază asupra căreia se insistă îndeosebi —, procesul de creaţie şi, în sfîrşit, receptarea ei.

Artistul îşi construieşte opera din coordonate spirituale — sentimente, idei, senzaţii, tendinţe — care, oricît de intens ar fi transfigurate şi prelucrate estetic, au rădăcini adînci înfipte în împrejurările existenţei omeneşti în practica istorică. Tocmai de aceea, în răsunetul subiectiv pe care îl produce arta, esteticul nu numai coexistă, ci şi fuzionează cu extraesteticul.

Tudor Vianu a dat două accepţiuni extraesteticului: una privind sfera din afara artei — în legătură mai ales cu frumosul natural, iar cealaltă aparţine planului artei. Un extraestetic al artei. Pornindu-se de la ideea că sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adîncă a subiectivităţii noastre, se subliniază cu o claritate fără echivoc că „însemnătatea sentimentelor extraestetice, dezvoltate în frecventarea artei, acţiunea lor în adîncime, este un fapt care nu se poate tăgădui. Dacă n-am recunoaşte-o, ar trebui să socotim inexplicabil rolul pe care arta l-a deţinut totdeauna în cultura omenească”[66]. În decursul istoriei, s-a tins nu o dată la o purificare strictă a frumosului de orice semnificaţie care amintea sau apela la un conţinut extraestetic. În *Philebos*, Platon definea obiectele frumoase prin izolarea lor de orice semnificaţie, prin îndepărtarea oricărui motiv. Pe linia tradiţiei antice, un Winckelmann a trecut în rîndul momentelor constitutive ale frumosului artistic lipsa lui de semnificaţie. Kant a făcut un pas mai departe prin introducerea formulei „pulchritudo vaga” şi „pulchritudo adhaerens”. El aprecia că numai frumuseţea liberă a naturii, nu şi aceea a artei, este obiectul unei satisfacţii fără concept. Dar artiştii au înţeles că formula „frumuseţii libere” poate fi aplicată şi creaţiei lor, năzuind adeseori la o eliminare a oricărei semnificaţii.

Tudor Vianu a pornit însă de la o altă perspectivă: dacă în artă există o sferă strictă a frumosului, ca izbutit estetic, ea conţine şi o serie de coordonate extraestetice, de valori spirituale multiple şi profunde. La finele veacului trecut, Konrad Fiedler observase că activitatea artistică prezintă fenomene care se opun subordonării lor sub punctul de vedere estetic. Ceea ce aducea concepţia lui Tudor Vianu ca o notă originală certă, ca o contribuţie nu numai faţă de unele concepţii puriste tradiţionale, ci şi în raport cu o anumită invazie

[66] *Ibidem*, p. 416—417.

„estetomană" a perioadei interbelice era echilibrarea celor doi termeni, sugerîndu-ne adînc că extraesteticul *nu înseamnă antiestetic*. Înţelegem din concepţia lui Tudor Vianu că extraesteticul are sensul unei disocieri faţă de acea armonie imanentă artei cuprinsă în capacitatea operei de a fi o plăsmuire expresivă şi originală, tinzînd către perfecţiune. Dar această disociere nu capătă niciodată, în gîndirea sa, sensul unei restricţii absolute, dogmatice. Dacă Titu Maiorescu — aducînd, incontestabil, o contribuţie nepieritoare la fundamentarea specificului artistic al operei literare — invocase ideea tradiţională a unui frumos suficient sieşi, dacă C. Dobrogeanu-Gherea apăsase asupra conţinutului extraestetic al artei, Tudor Vianu aduce în estetica românească — mai substanţial decît oricare alt teoretician — viziunea unei corelări a coordonatelor estetice şi extraestetice ale artei, care să depăşească simpla consemnare a coexistenţei, a paralelismului lor. Concepţia sa consideră frumosul sîmburele artei, miezul ei intim, dar întotdeauna din perspectiva unei *fuziuni* cu straturile extraestetice. Aderînd la ideea lui Utitz că factorii extraestetici slujesc pentru a reliefa mai bine fenomenul artistic şi pentru a-i insufla mai multă viaţă, Vianu a dezvoltat şi nuanţat această teză. În consensul concepţiei sale, se impune ca actuală accentuarea faptului că, în crearea operei de artă şi în receptarea ei, factorii extraestetici nu merg alături, paralel, cu cei estetici, ci relaţia lor este de fuzionare. O perioadă relativ lungă de ani, cititorilor noştri de literatură li s-a oferit adesea o creaţie care — plătind tribut principializărilor excesive, rigorilor dogmatice — scotea în relief îndeosebi factori extraestetici, neglijînd sudura lor cu esteticul. Atmosfera generală de emulaţie spirituală creatoare, de eliberare faţă de încrîncenarea dogmatică a generat un incontestabil progres şi în planul artei. Exaltările unilaterale n-au lipsit însă nici de astă dată. În năzuinţa lui de redresare, de emancipare îndreptăţită, esteticul a început să fie transformat într-un fetiş, într-o carapace pecetluită, ermetizantă, disprețuind — răzbunător — perspectiva valorilor extraestetice. Firește, nu putem generaliza. S-au impus şi în anii din urmă şi în momentul actual creaţii durabile, care depăşesc unilateralizările. Nu este mai puţin adevărat însă că, dacă înainte receptarea artistică era supusă unei presiuni a tiparelor seci, a unui „frumos" confecţionat, preconceput, lipsit de fervoare şi spontaneitate, în anii din urmă ea a fost saturată de tehnicizări, nu rareori teribiliste şi ostentative. După părerea noastră, într-o creaţie durabilă care să poată depăşi docilităţile conformiste, unilaterale, fieacre

dintre cele două coordonate ia de la cealaltă *un plus de potenţe*: extraesteticul *potenţează* rezonanţele interne ale frumosului în calitatea lui de izbutit estetic, le amplifică şi le face *mai comunicabile, le cimentează aderenţele la spiritul uman, le încarcă cu seva experienţei omeneşti*; esteticul, la rîndul său, împrumută extraesteticului strălucire, armonie, aureola frumosului înţeles ca năzuinţă către perfecţiune.

4. Autonomia frumosului artistic

Raporturile esteticului cu extraesteticul implică — din perspectiva relativei independenţe a artei — discutarea relaţiei dintre autonom şi eteronom. Dacă Tudor Vianu a considerat fenomenul artistic întotdeauna dinăuntrul lui, accentuînd frumosul ca izbutit estetic, concepţia sa n-a alunecat într-o singularizare a esteticului. El a preţuit în mod deosebit şi a analizat profund utilitatea metodei analitice fenomenologice în ceea ce priveşte necesitatea de a descifra modul special de organizare a artei şi a porni de aci. Sub aspectul considerării artei din perspectiva structurii sale estetice, concepţia fenomenologică a avut o influenţă fecundă asupra lui Tudor Vianu. Dar metoda fenomenologică tinde — după părerea noastră — să transforme esteticul într-o structură stelară, cu lumină rece, uniformă fără nuanţele seducătoare, pe care le aduce individualul. Artistul îşi hrăneşte sensibilitatea dintr-o arie — subiectivă şi obiectivă — imensă, multicoloră. Subiectivitatea sa se încarcă treptat şi se potenţează cu rezonanţele unei realităţi multicolore. Esteticul ca dat imanent general al artei se contopeşte în fapt cu virtuţile estetice vii, palpitante, irepetabile ale subiectivităţii individule. Din perspectiva fenomenologică însă, frumosul alunecă, cu o indiferenţă deliberată, pe lîngă seva fierbinte a trăsăturilor originale, pe lîngă haloul fermecător al unicităţii.

Reproşînd amintitei concepţii refugiul într-un absolut al esenţelor pure, incapabil să explice infinitele individualizări şi particularizări ale artei[67], Tudor Vianu n-a fost un fenomenolog. Între cercetarea sa şi punctul de vedere strict autonomist există deosebiri substanţiale. Dacă analiza fenomenologică, izolînd obiectele din

[67] Vezi studiul *Autonomizarea esteticii*, în volumul *Arta şi frumosul*, Bucureşti, 1931.

complexele statice sau din seriile cauzale în care ele apar îndeobşte, le consideră în ele însele ca pe nişte esenţe sustrase oricăror deveniri, Tudor Vianu integrează frumosul artistic în procesul firesc al devenirii istorice. Recunoaşterea îndreptăţită a autonomiei esteticului înseamnă a percepe în mod adecvat imanenţa armoniei specifice artei. Această recunoaştere constituie una din coordonatele *de bază* ale esteticii lui Tudor Vianu. Probabil numai o informare neriguroasă, culeasă din surse de mîna a treia, a putut conduce pe un teoretician de prestigiul lui Raymond Bayer la concluzia — profund eronată — că, după Tudor Vianu, fenomenul estetic n-ar avea nici o autonomie[68]. Autonomismul însă exacerbează autonomia frumosului — a esteticului în general — pînă la singularizarea absolută, retezînd legăturile multicolore ale artei cu lumea, cu problematica spiritului uman în infinita ei varietate. Concepţia esteticianului român a revenit necontenit asupra ideii că, dacă arta trebuie privită drept o unitate autonomă, determinată de propriile-i norme imanente, ea constituie, totodată, o realitate istorică, supusă mobilităţii şi condiţionării vieţii în societate. „Cultura artistică a timpului nostru vede, astfel, problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulţimilor cu arta superioară a timpului, prin solidarizarea acesteia cu tendinţele eteronomice ale societăţii contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului şi în care omul de azi să-şi recunoască destinul şi aspiraţiile lui poate reda inspiraţiei moderne vechiul ei ecou şi influenţa pe care în mare parte a pierdut-o" [69]. Aprecieri făcute cu peste trei decenii în urmă, dar de o frapantă actualitate.

Ceea ce Tudor Vianu a considerat că este supus vremelniciei, mobilităţii istorice în opera de artă se referă îndeosebi la conţinutul ei eteronomic. Frumosul însă, în înţelesul lui de prelucrare artistică *izbutită*, de formă a acestei prelucrări, este nesfîrşit mai durabil, mai puţin schimbător.

Fără îndoială, coordonatele eteronomice — idealurile sociale, politice, etice, ideologico-teoretice, religioase — au un coeficient mai pronunţat de mobilitate istorică, în măsura în care se corelează mai direct cu practica transformărilor social-istorice. După părerea noastră, ceea ce este mai puţin schimbător priveşte capacitatea *de adecvare* a fanteziei creatoare individuale *la imanenţa estetică, la*

---

[68] Vezi Raymond Bayer, *L'esthétique mondiale au XX-e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 120.

[69] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 25.

armonia specific incantatorie a artei. Adecvare nu în sens de supunere normativă, dogmatizatoare, ci de a da acestei imanențe *măsura inerentă, în acord* cu ardoarea, cu incandescența creatoare, cu structura proprie a artistului respectiv. Forma înseamnă însă și modalitate de structurare, de corelare a elementelor conținutului și, în acest sens, un anumit ritm, o anumită pecete *a epocii* — pe care le asimilează conținutul eteronomic — atrag după sine, în cadrul unei orientări artistice, o anumită modalitate istorică a frumosului în ipostaza lui de prelucrare estetică. Timbrul visător, tonalitatea profund sentimentală, expresia ca o explozie intens afectivă a romantismului clasic erau solicitate de idealuri umaniste care — negăsindu-și încă împlinirea reală corespunzătoare — săreau adesea dincolo de realitate, evadau din ea. Dimpotrivă, epoca actuală, ale cărei idealuri sînt mai intens și mai profund impregnate de luciditatea transformărilor multiple, de dominante ale intelectului, solicită un timbru, o expresie artistică, cu o mult mai pronunțată structură și coloratură intelectivă. Nu vrem să facem aici demarcații absolutizatoare, dar în epoca noastră frumosul artistic, ca neostoită năzuință către perfecțiune, se țese într-o mult mai mare măsură decît în romantism cu fibrele tentațiilor intelective. Lirismul incandescenței afective, sentimentale, mai pronunțat în alte epoci, lasă loc unei expresii în care incantația lirică este mai ales meditativă. Schimbarea perspectivei conținutului eteronomic atrage după sine modificări în timbrul prelucrării artistice. Tudor Vianu însuși n-a absolutizat niciodată cu totul problema caracterului neschimbător al acestei prelucrări. După cum s-a văzut, n-a ostenit în a sublinia continua corelare și intercondiționare a esteticului cu extraesteticul, a autonomului cu eteronomul. Punctul său de vedere asupra autonomiei artei înclină către o viziune istoristă și nu autonomistă. Rămînînd ea însăși, arta nu poate fi închistată în sine ca un absolut. Antenele ei sînt sensibile la atracția celorlalte valori umane. Dacă metoda fenomenologică tinde la o analiză a artei cu ușile închise, într-o lume a esențelor pure, comparabilă — cum a recunoscut Geiger[70] — cu ideea platonică, concepția lui Tudor Vianu consideră acest produs al spiritului în relațiile lui variate cu alte valori, cu ansamblul existenței umane. De aceea, se poate considera că, în cercetările de estetică la nivel european, estetica lui Vianu aduce, prin promovarea unei corelații permanente, echilibrate între autonomia și eteronomia artei, un punct de vedere mai complet, mai adecvat decît metoda fenomenolo-

[70] În *Zugänge zur Aesthetik*.

gică. Recunoscînd artei sîmburele ei relativ autonom, el a conceput totodată frumosul artistic, perfecţiunea artei ca pe o *dăruire* activă, constructivă, generoasă, în ansamblul civilizaţiei omeneşti. Această dăruire este fundamentală în estetica sa ; ea izvorăşte din recunoaşterea unor relaţii funciare între artă şi muncă.

5. Arta — forma cea mai perfectă a muncii şi comandamentul frumosului

În evoluţia concepţiei sale estetice, Tudor Vianu n-a ajuns dintr-o dată la ideea artei ca formă a muncii. Prin 1930—1931 înclina încă spre acele teorii care considerau arta îndeosebi o formă a jocului şi a magiei. Ideea relaţiei dintre artă şi muncă îi apare ca incertă, dar ea începuse totuşi să se contureze şi să cîştige teren în gîndirea sa[71]. Ulterior, această teză i s-a impus tot mai mult, încît în tratatul *Estetica* ea apare perfect conturată şi cimentată.

După ce a ajuns la convingerea că arta constituie forma cea mai perfectă a muncii, Tudor Vianu i-a rămas credincios toată viaţa. Ea constituie unul din *resorturile intime* ale esteticii sale. Explicit sau nu, această convingere îşi afirmă patosul ca o permanenţă a elaborărilor esteticianului asupra fenomenului artistic. Este o concepţie care, legînd arta de năzuinţa veşnic vie a muncii către perfecţiune, a privit destinul artei din perspectiva unei necontenite înnoiri.

Teza despre artă ca forma cea mai perfectă a muncii nu e singulară. Ea se înscrie în acea evoluţie a esteticii care — contrazicînd ideea kantiană cu privire la caracterul dezinteresat al frumosului — conferă artei o valoare comunicativă în raport cu scopurile şi aspiraţiile existenţei omeneşti. Frumosul ca perfecţiune şi arta ca rezultatul cel mai desăvîrşit al muncii omeneşti fac parte din ideile care au rămas multă vreme printre reprezentările de prestigiu ale esteticii. Reluînd unele idei anterioare, estetica veacului al XVIII-lea a potenţat relaţia dintre frumos, perfecţiune şi scop. Baumgarten definea frumosul ca *perfectio phaenomenom*. Ideea frumosului ca perfecţiune o întîlnim şi la Winckelmann. Iar perfecţiunea era concepută ca acordul desăvîrşit al unui lucru cu idealul său sau — într-o altă accceptiune — ca un caz de integrare a varietăţii, de absorbţie a ei în unitate, mai complet decît oricare alt aspect al lumii sensibile.

[71] Vezi studiul *Arta şi jocul*, în volumul *Arta şi frumosul*, 1931.

În sensul ei de acord total al unui lucru cu idealul său, perfecțiunea presupune, prin urmare, ideea de scop, de efort uman creator — în fond ideea de muncă —, în stare să conducă la obținerea acestui acord. Frumosul se corela astfel, prin năzuința către perfecțiune, cu ideea de muncă.

Kant a tins — în ceea ce privește unele coordonate ale frumosului — către o detașare a acestuia de ideea de perfecțiune înțeleasă în sensul efortului uman orientat către un scop. Dacă în gîndirea kantiană, frumosul artistic presupune ideea de scop, de efort uman creator, se recomandă, totodată, ca arta să se apropie, ca produs, de spontaneitatea naturii, de perfecțiunea acesteia, total liberă, absolut autonomă, nedepinzînd de nimeni, suficientă sieși. Recunoscînd — ca gînditor genial — o anumită finalitate frumosului care presupune intervenția umană orientată către un scop, Kant a tins, în același timp, către o subminare a acestei finalități, voind în loc autonomia absolută, și nu cea relativă a frumosului.

În creația artistică a veacului nostru au intervenit unele schimbări care — pe planul generalizărilor teoretice — au condus la noi modificări ale triplei relații: frumos—perfecțiune—muncă. Mai mobilă, mai fluentă, mai înclinată către diversificare, arta modernă a recurs într-o mai mare măsură decît în trecut la asociațiile libere, la virtuțile sugestivității. Schița, improvizația, tonalitățile fluente, intens subiective, au început să fie surprinse artistic într-un mod mai direct, cu încărcătura lor mare de spontaneitate fără să se mai pună un preț atît de ridicat pe efortul foarte îndelungat, răbdător, de obținere a unei prelucrări artistice perfecte. Ideea de efort uman în sensul obținerii perfecțiunii artistice a fost adeseori — în epoca noastră — împinsă în umbră de ponderea mare a reveriei personale indecise, de spontaneitatea sugestiei imediate, de „imperfecțiunea" unor notații.

Este indiscutabil că epoca modernă a adus în creația artistică un progres remarcabil printr-o pondere mai mare acordată infinitelor nuanțe subiective, printr-o potențare a virtuților sugestive ale artei. Totodată însă, graba transcrierilor în planul artistic a diminuat acel efort îndelungat de prelucrare, de decantare către obținerea unui frumos artistic în sensul perfecțiunii. Tudor Vianu a intuit — o dată cu progresul artistic realizat — această slăbiciune. Dezvăluind-o, disecînd-o, a înnodat firul cu ideea clasică ce avusese odinioară prestigiu, privind corelația frumos—perfecțiune—muncă. Nu este vorba, în estetica sa, de o întoarcere simplistă la această

idee. Ţinînd seama de noile nuanţări, de noile ritmuri ale creaţiei artistice, propunea o nouă dezvoltare a corelării frumosului artistic cu ideea de muncă, în avantajul adîncirii artei, al prelucrărilor durabile năzuind către perfecţiune[72].

Convingerea că arta constituie forma cea mai perfectă a muncii l-a condus pe esteticianul român către o studiere profundă îndeosebi a concepţiilor lui Bücher, John Ruskin şi Etienne Souriau, care — fiecare în felul său — corelaseră arta cu munca. Într-o oarecare măsură, concepţia lui Tudor Vianu se înrudeşte cu ideea lui Ruskin, care considera arta o formă nobilă a muncii. Îndeosebi pentru această idee, Vianu a preţuit contribuţia lui Ruskin în istoria esteticii, elogiind-o ori de cîte ori a avut prilejul[73]. Totodată, el a supus unei critici severe concepţia lui Ruskin. Teza acestuia privind relaţia dintre artă şi muncă era îndreptată mai ales cu faţa spre trecut. Considerînd că progresele tehnicii industriale elimină esteticul, ea dovedea o anumită opacitate faţă de forme de activitate ale civilizaţiei moderne şi semnifica — îndeosebi în *Prelegeri asupra artei* (1887) — o întoarcere către industriile artistice ale trecutului. Dimpotrivă — cum o atestă îndeosebi tratatul *Estetica* şi comunicarea *Asupra ideii de perfecţiune în artă* —, teza lui Tudor Vianu preţuieşte rolul care revine artei în civilizaţia modernă a muncii. Receptivă la înnoiri, ea îşi întoarce faţa către solicitările contemporaneităţii antrenate într-un imens proces de transformare a existenţei omeneşti.

Etienne Souriau a considerat, de asemenea, că arta constituie o formă a muncii. Dar în remarcabila lucrare *L'Avenir de l'Estéthique* (1929) unele din aprecierile sale au mers pînă la o ştergere a graniţelor dintre artă şi orice formă a muncii. Tudor Vianu subliniază însă *specificitatea subiectivă* a artei, caracteristicile şi natura ei aparte, care o disting de variatele forme ale muncii. Dacă faţă de concepţia lui Ruskin, păşeşte în consensul cuceririlor moderne, în raport cu opinia lui Souriau este mai suplu, mai nuanţat.

Concepţia lui Tudor Vianu a apreciat arta ca un veritabil program al vieţii spirituale a omului. „Comandamentul frumosului" este o expresie care-i aparţine. O întîlnim în studiul *Permanenţa frumosului* (1941). Un an mai tîrziu, în *Semnificaţia filozofică a*

---

[72] Vezi *Asupra ideii de perfecţiune în artă*. Comunicare prezentată la al II-lea Congres internaţional de estetică şi ştiinţa artei, Paris, 1937, în volumul *Studii de filozofie şi estetică*, Bucureşti, Edit. Casa şcoalelor.

[73] Vezi următoarele lucrări ale lui Tudor Vianu: *Cultura estetică*, în volumul *Fragmente moderne*, Bucureşti, „Cultura naţională", 1925; tratatul *Estetica*; *Transformările ideii de om şi alte studii de estetică şi morală*, în „Tradiţia", 1946.

artei se sublinia că opera de artă „conduce întreaga operă a culturii" [74]. Este o exagerare, fără îndoială, care în unele aprecieri ia proporţii de acest fel : „pentru că există artă, poate exista o societate mai bună" sau că artistul ar constitui „reprezentantul cel mai tenace al forţelor organizatoare ale lumii" [75]. Însă această idee — după părerea noastră — nu poate fi încadrată în categoria tezelor clasic idealiste care conferă unui produs sau altul al spiritului rolul de diriguitor în mijlocul universului. Teza lui Tudor Vianu are un sens aparte, imprimat tocmai de convingerea că arta constituie forma cea mai perfectă a muncii. Rolul de „conducător" al artei poartă semnificaţia tendinţei către perfecţiune a muncii omeneşti. Frumosul artistic ca „diriguitor" trebuie înţeles, credem, doar ca termen superlativ de comparaţie, ca model exemplar al virtuţilor sale ; asemenea lui, toate strădaniile pot năzui către desăvîrşire. Dacă a exagerat misiunea frumosului artistic în ansamblul vieţii spirituale şi al ostenelilor omeneşti, a făcut-o nu cu optica unui idealist dogmatic, ci ca un entuziast al aspiraţiilor civilizaţiei umane a muncii către perfecţiune. Astfel, în concepţia sa, frumosul artistic, ca exprimare *izbutită* a esteticului, *ca o măsură inerentă lui*, străluceşte prin sine însuşi şi prin frăţia cu ansamblul *activităţii* umane ; armonia lui imanentă emană razele perfecţiunii — exemplare pentru strădaniile multiple ale omului —, dar temperatura şi vibraţiile sale se intensifică şi îl îmbogăţesc nemăsurat atunci cînd îşi întinde braţele către soarele lumii.

[74] Tudor Vianu, *Filozofie şi poezie*, Bucureşti, Edit. Casa şcoalelor, 1943, p, 262.
[75] Vezi *Semnificaţia filozofică a artei.*

Scanned with OKEN Scanner

III. Frumosul psihofizic

1. Cu privire la estetica integrală

Atenţia cercetătorilor a început să se îndrepte în ultimii ani, cu un mai pronunţat coeficient de obiectivitate, asupra operei lui Mihail Dragomirescu. Un plus de curiozitate sinceră, de probitate şi decenţă ştiinţifică, fără rictusul de sarcasm care împinsese în umbră contribuţiile acestui pasionat şi obsedat al rigorilor sistematice, tind să repună în drepturi o operă care conţine un imens efort analitic, adeseori maleabil şi actual. Gestul acesta de scoatere la lumină este reconfortant, încurajator[1]. Cu atît mai mult cu cît cercetătorii străini îl integraseră pe Mihail Dragomirescu mai de mult în circuitul ideilor estetice[2], relevîndu-i contribuţia, în vreme ce la noi unii continuau — şi continuă şi astăzi în virtutea inerţiei — să-i trateze *toate* ideile şi atitudinile ca pe nişte ciudăţenii şi obsesii sărmane, de care s-ar putea rîde cu îngăduinţă. Era o situaţie care nu ne avantaja. Din fericire, „nimbul" ridiculizării totale, degradante a început să se stingă în rîndul majorităţii cercetătorilor.

---

[1] Amintim, în această privinţă, cîteva dintre studiile şi articolele publicate în ultimii ani: Dumitru Micu, *Doi critici: Nicolae Iorga şi Mihail Dragomirescu*, în „Gazeta literară" din 7 martie 1963, şi paragraful dedicat *Convorbirilor critice* din volumul *Literatura română la începutul secolului XX*, Bucureşti, E.P.L., 1964; Ovidiu Cotruş, *Critica şi unicitatea operei*, în „Familia" din octombrie 1966; N. Manolescu, *Titu Maiorescu*, în „Amfiteatru" din aprilie 1967; Ion B. Victor, *Omul, profesorul, animatorul*, în „Ramuri" din 15 noiembrie 1967; Marian Vasile, *Esteticianul*, în „Ramuri" din 15 noiembrie 1967; Vladimir Streinu, *O estetică românească*, în „Luceafărul" din 24 februarie 1968; Şerban Cioculescu, *Mihail Dragomirescu*, în „Gazeta literară" din 2 mai 1968; Z. Ornea, *Trei esteticieni*, Bucureşti, E.P.L., 1968; Marius Dumitraşcu, *Mihail Dragomirescu — limite şi viziuni dialectice*, în „Luceafărul" din 19 şi 26 octombrie 1968 şi *Etape estetice*, în „Luceafărul" din 11 ianuarie 1969.

[2] Vezi, de pildă, B. Croce, *La poesia* (1937); Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (1951); Guy Michaud, *L'Oeuvre et ses Techniques* (1957); Raymond Bayer, *L'esthétique mondiale au XX-e siècle*, Paris, P.U.F., 1961; René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, Bucureşti, E.P.L.U., 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Dragomirescu a exercitat asupra tineretului studios, asupra unor literaţi, critici, esteticieni, profesori de liceu o influenţă cu mult mai mare decît sînt unii înclinaţi să recunoască astăzi. În 1928, la împlinirea vîrstei de 60 de ani, a fost sărbătorit de un public numeros. Avea un cerc larg de simpatizanţi, de susţinători. Cu prilejul acestei sărbătoriri a fost publicat un volum masiv, în care numai partea omagială propriu-zisă cuprinde 38 de articole semnate de o serie de oameni de artă şi cultură, de foşti studenţi şi profesori. Printre semnatari se află personalităţi ca Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Ion Minulescu. Aproape în unanimitate este recunoscut şi subliniat unul din meritele criticului, acela de a fi un susţinător şi propagator al literaturii româneşti. „De peste treizeci de ani d-l Mihail Dragomirescu e slujitorul neclintit al literaturii româneşti”[3], sublinia Liviu Rebreanu. Aprecieri asemănătoare a făcut Camil Petrescu: „E de altfel un fapt peste care nu se poate trece uşor: Dl. Mihail Dragomirescu este cel dintîi profesor universitar care s-a ocupat oficial de literatura românească de azi, în vreme ce atîţia alţii se refugiază în zone mai puţin stabile. E adevărat că de atîtea ori s-a înşelat atît de dezolant. Că a ajuns la concluzii care au stîrnit hilaritate. Dar e cert că pînă acum după război, cînd s-a pornit pe inexplicabile concesii, văzuse destul de just în domeniul poeziei şi al teatrului. El e cel care a pregătit pasionat drumul lui Liviu Rebreanu şi a impus *Patima roşie* a lui Mihail Sorbul”[4]. Lăsînd la o parte unele aprecieri ditirambice, lipsite de rigoare şi sobrietate — cum este cea dată de Cora Valescu, care considera că opera de artă şi-a găsit în persoana lui Mihail Dragomirescu „legiuitor într-un ideolog cum estetica literară n-a mai avut de la Aristoteles încoace”[5] —, nu poate fi contestat faptul că autorul „integralismului” a avut totuşi prestigiu, iar concepţia şi analizele sale răsunet.

*

Deşi s-au publicat în ultimii ani cîteva studii şi articole valoroase, ce nu pot fi neglijate, asupra operei estetice dragomiresciene — între acestea studiul lui Z. Ornea impunîndu-se printr-un nivel

---

[3] Liviu Rebreanu, *Un slujitor neclintit al literaturii româneşti* (Cuvîntare ţinută la Casa scriitorilor români); vezi volumul *Omagiu lui Mihail Dragomirescu*, Bucureşti, Tipografiile Române Unite, 1928, p. 642.

[4] Camil Petrescu, *Un critic sărbătorit*, volumul omagial citat, p. 676.

[5] Vezi volumul omagial citat, p. 680.

ştiinţific remarcabil —, concepţia asupra frumosului psihofizic abia a fost amintită, iar uneori nici atît. Ideea frumosului psihofizic acţionează însă în estetica lui Mihail Dragomirescu ca una din coordonatele ei fundamentale. Ea circulă peste tot, stabileşte corelaţii estetice, intervine ca etalon de realizare valorică. Uneori, devine de-a dreptul anevoios pentru cercetător să separe metodologic problema frumosului psihofizic din multitudinea corelaţiilor sale. Îndeosebi două sînt aspectele ce se impun a fi consemnate în prealabil : ce se înţelege prin „integralism" şi ideea capodoperei. Viziunea „integralistă", ideea capodoperei şi conceptul de frumos psihofizic sînt dimensiuni ce *se invocă* reciproc, neîncetat, obsesiv.

Germenii „integralismului" se conturează încă în studiul *Critica ştiinţifică şi Eminescu* (1894) şi se dezvoltă pînă la închegarea unui sistem expus de-a lungul anilor în cursurile universitare, dar care şi-a găsit o împlinire şi o expresie teoretică mai înaltă abia în *Ştiinţa literaturii*, vol. I (1926), şi în *Integralismul* (1929). Unii istorici literari tind să ignoreze volumul *Integralismul*, fiind tentaţi să-l socotească produsul unei degradări psihice a lui Mihail Dragomirescu. După cîte ştim, nu există dovezi care să îndreptăţească această opinie gratuită. Pe bună dreptate, Tudor Vianu sublinia, în lecţia de deschidere a cursului de *Estetică şi critică literară* de la Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti (20 ianuarie 1939) — lecţie dedicată lui Mihail Dragomirescu —, că *Integralismul* este, alături de *Ştiinţa literaturii*, o operă de maturitate a autorului.

Principalele caracteristici ale esteticii integrale, aşa cum Dragomirescu însuşi a ţinut să le sintetizeze[6], sînt următoarele : îmbinare între metoda deductivă şi inductivă ; *se recunoaşte ca obiect de studiu în exclusivitate frumosul artistic* ; obiectul psihofizic, *generator de frumos*, ca fapt de conştiinţă şi totuşi detaşat de ea ; sublinierea principiului unităţii, care, în ultimă instanţă, relevă recunoaşterea operei de artă ca un tot unitar, organic, a unor elemente variate.

Cu excepţia conceptului de *psihofizic*, unde M. Dragomirescu aduce o contribuţie proprie, celelalte trei caracteristici — după cum se poate observa fără un efort deosebit — nu constituie idei noi, ci fiecare în parte este prezentă în marea majoritate a doctrinelor de estetică, începînd încă cu Platon şi Aristotel. Cu toate acestea, chinuit neîncetat de orgoliul de a impune cu orice preţ concepţia „integralistă", M. Dragomirescu a revendicat nu o dată pre-

[6] Vezi Mihail Dragomirescu, *Ştiinţa literaturii*, vol. I, Bucureşti, Edit. Institutului pentru literatură, 1926, p.49—51.

tenţia de a fi întemeiat o doctrină profund originală, considerînd-o, fără reţineri, ca cea mai avansată în ansamblul istoriei universale a esteticii. Pretenţia este, fără îndoială, mult prea exagerată, lipsită de modestie şi de simţul măsurii. Autorul „integralismului" a inclus, de fapt, în sistemul său estetic un număr mare de teorii ale esteticii idealiste clasice. Concepţiile lui Platon, Kant, Schopenhauer, Hegel, Vischer etc. şi-au pus amprenta asupra concepţiei „integraliste". Dragomirescu a preluat de la Kant ideea sufletului ca o emanaţie transcendentă, iar de la Platon îşi însuşeşte cu deosebire conceperea ideii ca o realitate absolută. În general a fost receptiv faţă de doctrinele care au afirmat imuabilitatea frumosului, caracterul lui absolut, încremenit în timp.

Este adevărat că ideile preluate sînt adeseori corelate într-o modalitate proprie, îndeosebi din perspectiva unei sistematizări în jurul conceptului de *psihofizic*. Şi totuşi nu ne putem sustrage unui sentiment de decepţie în faţa orgoliului fără margini — nu întru totul justificat — al acestei personalităţi tenace, polemice, adînc analitice. Poate că cea mai dreaptă caracterizare a modului cum autorul a apelat la o serie de teorii estetice clasice a dat-o Dragomirescu însuşi: „Superioritatea Esteticii integrale stă în faptul că, neadoptînd nici una din aceste teorii, seamănă cu fiecare dintre ele"[7].

A insista însă numai asupra elementelor de împrumut prezente în estetica dragomiresciană ar fi nedrept. Faptul că unele din ideile sale privind virtuţile capodoperei artistice şi ale frumosului psihofizic au fost solicitate de fluxul ideilor estetice contemporane este dovada unei contribuţii care se cere recunoscută ca atare. Într-un anumit sens, estetica integralistă exprimă, după părerea noastră, o concepţie *de răscruce*, de intersecţie a principiilor şi conceptelor bătătorite ale esteticii idealiste clasice cu prefigurarea rudimentară a rigorii analitice căreia îi este supusă opera de artă în estetica cea mai modernă. Cititorul sistemului estetic dragomirescian întîlneşte, cu un sentiment de perplexitate, pe aceeaşi pagină — şi aceasta nu o dată — apelarea la conceptul de „suflet", căruia năzuieşte să-i dea prestanţă, să-l învestească cu multiple virtuţi, ca imediat să schimbe registrul spiritual în tonalitatea unor concepte mai noi, mai proprii esteticii moderne. În secolul nostru îndeosebi, conceptul de „suflet" a fost mai puţin folosit de estetică, pentru că el devenise mult prea general, prea vag, prea puţin capabil să potenţeze nuanţările specifice cerute de o artă infinit de variată. Şi totuşi Mihail Dragomi-

[7] Idem, *Ştiinţa literaturii*, vol. I, p. 62.

rescu îl folosește neîncetat, laolaltă cu perspectiva unei terminologii mai fecund analitice, mai propice investigației moderne. Coexistența ciudată a unui anumit iz de învechit, vetust, cu o prospețime analitică ce prefigurează coordonate teoretice înnoitoare, ne îndreptățesc să vedem într-un sistem de estetică intens dogmatic și un nucleu înnoitor, o tentativă de prefacere întoarsă cu fața spre viitor.

Estetica „integrală" este insistent analitică. Dacă ea este tributară adeseori unor scheme, unei principializări extreme, unei neîncetate căutări de tipare teoretice care să pecetluiască fenomenul artistic, să-l absoarbă, nu se poate să nu-i fie recunoscută o anumită maleabilitate în ceea ce privește răbdarea cu care opera de artă este disecată din diverse unghiuri. M. Dragomirescu pornea de la ideea fundamentală că arta are infinite și variate nuanțe care strălucesc, acestea impunîndu-se a fi considerate ca atare. Dacă sub raportul coordonatelor istorice, sub aspectul unor corelări mai mult exterioare ale operei de artă, M. Dragomirescu a îmbrățișat ideea unui frumos artistic lipsit de mobilitate, punctul de vedere se schimbă atunci cînd arta este considerată în relațiile ei intime, *interioare*. Din această perspectivă, frumosul artistic este văzut ca o strălucire polivalentă, descoperindu-și neîncetat alte fațete. Credem, de aceea, că aprecierea — de atîtea ori dată — privind absolutizările esteticii integraliste trebuie făcută cu mai multă prudență atunci cînd este vorba de coordonatele interioare, strict estetice ale operei de artă. Neobosita aptitudine analitică dragomiresciană își avea unul din izvoarele de bază tocmai în convingerea că potențele estetice ale artei sînt de o diversitate inepuizabilă.

2. Capodopera ca realitate psihofizică

Factorul inepuizabil în ceea ce privește fațetele, nuanțele, strălucirea lor mereu alta îl constituie capodopera. Estetica „integrală" nu recunoaște ca *autentic frumoase* decît capodoperele.

Ideea capodoperei se impune ca unul din laitmotivele concepției integraliste, constituind o coordonată ce leagă această concepție de tendințele moderne ale esteticii. Tudor Vianu observa în 1939 că opera estetică a lui Dragomirescu se definește printr-o rezistență față de îndrumările generale ale momentului contemporan. „Îndrăznesc chiar să spun că ne găsim în fața cazului destul de rar

Scanned with OKEN Scanner

al unei opere care se constituie nu prin adaptare la momentul ştiinţific contemporan, ci prin opoziţie faţă de el"[8]. După părerea noastră, constatarea merge prea departe. Este adevărat că estetica lui Dragomirescu abundă în referinţe teoretice clasice, insistînd asupra momentului antic, asupra celui kantian şi asupra celui hegelian. Dacă în estetica lui Tudor Vianu referirile la tendinţele teoretice, contemporane momentului cînd şi-a redactat studiile de bază, sînt prezente *explicit* şi subliniate ca atare, în lucrările lui Mihail Dragomirescu astfel de referiri lipsesc aproape cu totul. Şi totuşi există aici o aparenţă care ne poate înşela şi deruta cu uşurinţă, pentru că — în fond — modalitatea conceperii ideii de capodoperă apropie estetica integrală de unele tendinţe ale esteticii contemporane.

Conturîndu-şi orientarea, estetica fenomenologică începuse, încă înaintea primului război mondial, să impună idee că opera de artă este o realitate de sine stătătoare, ideală, un prototip suficient sieşi, cu un statut propriu, complicat. Mai tîrziu, structuralismul, năzuind să depisteze relaţiile existente între diferitele straturi ale operei de artă, pornea de la aproximativ aceeaşi idee, a operei ca un organism de sine stătător, cu o viaţă interioară proprie, independentă.

Nu altfel concepe Dragomirescu capodopera. Aceasta îi apare ca un corpus spiritual, purificat la maximum de orice atingeri ale istoriei, o „fiinţă" cu totul aparte în alcătuirea ei interioară, eternă, nemuritoare în spiritualitatea ei independentă. În lucrarea sa *L'oeuvre et ses Techniques* (1957), un teoretician modern ca Guy Michaud asimilează în întregime teoria capodoperei elaborată de esteticianul român, citînd-o. Firește, Dragomirescu nu este un fenomenolog şi nici un reprezentant al structuralismului. Dar ideea superiorităţii capodoperei ca o „fiinţă" de sine stătătoare, suficientă sieşi — chiar dacă este mai puţin cizelată, cu o abundenţă de legi şi principii absolutizatoare şi de aceea adeseori inoperante — circulă în concepţia sa de la un capăt la altul, înrudindu-l cu tendinţe de prestigiu ale esteticii contemporane.

Ca singura şi adevărata reprezentantă a frumosului, capodopera a fost considerată de estetica „integrală" drept o exprimare în afară de timp şi spaţiu. Lipsa de receptivitate a esteticii lui Dragomirescu faţă de cauzalitatea istorică în domeniul fenomenului artistic a devenit proverbială. În această ordine de idei, George Topîrceanu — nedezminţindu-şi în nici o împrejurare strălucirea humorului —

[8] Vezi lecţia lui Tudor Vianu de deschidere a cursului de *Estetică şi critică literară* din 20 ianuarie 1939.

a făcut cîteva observaţii care merită, credem, să fie mai larg cunoscute : „Nu mă încumet să încerc aici o definiţie a mihalacheismului critic. Şi nici n-am început cu această intenţie articolul de faţă. Am vrut numai să arăt că atacurile pornite împotriva d-lui Dragomirescu au fost şi sînt, în fond, nedrepte. Ele se explică poate prin faptul că d. Dragomirescu a privit întotdeauna valorile literare întocmai ca un om care ar privi pictura unui peisaj fără să ţină seama de perspectivă. Cum toate arătările tabloului se găsesc materialmente pictate pe acelaşi plan, d-sa a luat drept adevărate proporţiile reale în locul celor ideale — a măsurat cu acelaşi centimetru muntele din fund şi căţelul din faţă, şi a găsit că sînt cam de aceeaşi măsură. Numai cu deosebirea că muntele este mistico-tenebroso-ţuguiat, iar căţelul este rustico-sentimentalo-fidel”[9].

Lăsînd la o parte întorsătura uşoară a ultimei fraze, merită atenţie faptul că Topîrceanu a sesizat, într-o exprimare plastică, una din principalele carenţe ale concepţiei lui Dragomirescu asupra fenomenului artistic, asupra valorilor artistice în general : ignorarea perspectivei istorice. Rigiditatea autonomismului lui Dragomirescu izvorăşte tocmai din antiistorismul său declarat şi vehement. Cînd în *Ştiinţa literaturii* se afirmă : „bunul-simţ estetic...ne spune că o operă trebuie înţeleasă, ea în ea”[10], opinia autorului ne apare cu totul întemeiată. Dragomirescu dogmatizează însă acest principiu cu atîta străşnicie, încît repudiază orice condiţionare istorică a frumosului artistic şi a capodoperei ca reprezentantă a frumosului. Cînd împotriva unor opinii estetizante exprimate de P. Zarifopol, G. Ibrăileanu a subliniat, în *Greutăţile criticii estetice*, necesitatea interpretări multilaterale a operei de artă, care să ţină seama de relaţiile complexe, concret-istorice ale esteticului cu socialul, cu eticul, cu psihologicul, M. Dragomirescu a publicat de îndată un articol vehement în revista Institutului de literatură „Ritmul vremii” taxînd istorismul concepţiilor lui Sainte-Beuve, Taine şi Brandes, Ibrăileanu şi Ralea drept concepţii „învechite”. Opinînd pentru o critică literară „curată”, care să fie departe de orice relaţie cu punctul de vedere istoric, el lua apărarea unora din tezele exprimate de Zarifopol „într-o chestiune în care nu putem fi decît alături”[11]. „Pentru vajnicul apărător al autonomiei estetice a operei literare

---

[9] G. Topîrceanu, *Între caiate*, în „Lumea” din 28 iunie 1925, p. 1.
[10] Mihail Dragomirescu, *Ştiinţa literaturii*, vol. I, p. 28.
[11] Mihail Dragomirescu, *Între d-nii G. Ibrăileanu şi P. Zarifipol*, în „Ritmul vremii” din aprilie 1928.

Scanned with OKEN Scanner

— observa Tudor Vianu — aceasta este un organism închis şi impermeabil faţă de mişcarea vieţii istorice"[12].

Tocmai lipsa totală de permeabilitate faţă de condiţionarea istorică a frumosului constituie una din laturile care deosebesc autonomismul lui Dragomirescu de concepţia lui Vianu privind autonomia artei, ca şi de opiniile lui Lovinescu şi Zarifopol. La aceştia, concepţia estetică este mai suplă, mai maleabilă, ca lasă loc şi pentru unele recunoaşteri ale condiţionării istorice sau individuale a frumosului. La Lovinescu, ideea sincronizării operei cu epoca este una din tezele fundamentale ale concepţiei sale, aflîndu-se în opoziţie faţă de Dragomirescu tocmai în problema condiţionării istorice, a cărei legitimitate acesta din urmă o repudiază. „Capodopera — scria Dragomirescu — îşi spune fiinţa ei întreagă în afară de timp şi de spaţiu"[13]. Max Wehrli, în „Allgemeine Literaturwissenschaft" (1951), menţionează antiistorismul dragomirescian — cum amintea şi Vladimir Streinu[14] — ca un simptom de epocă al cercetărilor literare. Totuşi — în estetica românească, cel puţin —, emanciparea coordonatelor estetice ale artei la o serie de teoreticieni de mare prestigiu, ca Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, Mihai Ralea, nu s-a opus în mod iremediabil coordonatelor istorice. Sosise momentul cînd, după o îndelungată dispută între ideea „artei pentru artă" şi ideea „artei cu tendinţă", corelările puteau fi privite mai suplu, fără opoziţii atît de tranşante. Tocmai de aceea, în acest context, rigiditatea antiistorismului dragomirescian nu mai putea fi acceptat fără rezerve.

Capodopera ca singurul izvor al frumosului este considerată drept o realitate *psihofizică* : „Capodopera sau făt-frumosul scăpat din sufletul poetului sau artistului are însuşirea de a fi suflet încorporat în materie fizică ; dar, în constituţia capodoperei, materia fizică nu mai e fizică, fiind pătrunsă de suflet, nici stările sufleteşti nu mai sînt stări sufleteşti, fiindcă nu pot fi pricepute decît prin materie fizică. Integralismul e în drept dar, ca pe lîngă lumea *fizică* şi pe lîngă *lumea sufletească*, să mai recunoască o a treia, *lumea psihofizică*"[15]. Conceptul de *psihofizic* constituie — alături de ideea capodoperei — celălalt laitmotiv fundamental al concepţiei integraliste. El are în opera lui Dragomirescu o prezenţă şi o insistenţă obsesive.

---

[12] Tudor Vianu, *Mihail Dragomirescu*, Bucureşti, 1939, p. 10.
[13] Mihail Dragomirescu, *Ştiinţa literaturii*, vol. I, p. 72—73.
[14] Vezi Vladimir Streinu, *O estetică românească*, în „Luceafărul" din 24 februarie 1968.
[15] Mihail Dragomirescu, *Integralismul*, Bucureşti, Edit. „Institutului de literatură", 1929, p. 53.

Dacă explicitarea acestui concept de către integralism este într-o anumită măsură rudimentară prin raporturile pe care le caută între doi termeni puțin nuanțați — materie fizică și stări sufletești —, psihofizicul înțeles ca o *calitatea nouă*, prefigurează sensuri structuraliste. În cadrul unei anchete întreprinse în 1965 de Cesare Segre cu privire la structuralism, Jean Starobinski observa că „un sistem nu e constituit din suma părților, sensul întregului este imanent fiecăruia dintre elementele sale constitutive: aceasta e intuiția fundamentală a structuralismului"[16]. Este surprinzător cît de aproape de această interpretare se află sensul pe care estetica „integrală" îl dă conceptului de psihofizic. Într-adevăr, Dragomirescu concepe psihofizicul capodoperei nu ca suma unor coordonate fizice și psihice, ci ca o entitate nouă, ca o altă calitate spirituală cu propriile ei trăsături unitare, ce imprimă sensul lor părților constitutive. Psihofizicul este considerat nu ca o constituție numerică a elementelor fizice — ele însele intens subiectivizate, ocupînd un plan ideal — și a celor psihice, ci ca o alcătuire cu personalitate proprie, unitară, ca o calitate estetică *imanentă*, implicată în coordonatele fizice, cît și în cele psihice ale frumosului capodoperei. Reamintim celor tentați să pună o distanță spirituală mult prea mare între unele coordonate ale esteticii „integrale" și unele orientări estetice dintre cele mai moderne că un Abraham Moles utilizează destul de des, în *Theorie de l'information et perception esthétique* (Paris, 1958), conceptul de psihofizic.

Afirmarea capodoperei ca o realitate psihofizică implică drept o problemă de prim plan considerarea unor raporturi între formă și fond[17]. „Capodopera e altceva decît lucrul fizic. Ea trăiește în noi, deși pare afară de noi. Și, deși existența ei este externă și forma neschimbată, fondul se schimbă prin cunoașterea de la om la om și la fiecare om, de la act de cunoaștere la act de cunoaștere. Toate particularitățile formei fizice n-au nici un înțeles, căci nu pot fi înțelese ele prin ele, ci numai prin nuanțele sufletești ce ele ne pot deștepta în suflet. Este evident că psihicul se pierde în fizic, și fizicul se pierde în psihic, pentru ca să răsară amîndouă într-una — cum s-a zis — ca un făt-frumos *dintr-altă lume*. Este vorba de

---

[16] Vezi ancheta lui Cesare Segre, *Strutturalismo e crictica*, Milano, II Saggiatore, 1965; vezi și Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, București, E.P.L.U., 1967, p. 120.

[17] Seria de studii publicate de Marius Dumitrașcu în „Luceafărul" prezintă, din acest punct de vedere, un interes deosebit.

Scanned with OKEN Scanner

lumea cea de-a treia — de lumea psihofizică"[18]. Am citat acest paragraf pentru că el sintetizează concepţia lui Dragomirescu despre raporturile dintre formă şi fond înăuntrul psihofizicului. Pe de o parte, forma ca materializare în sunete, cuvinte, fraze apare ca neschimbătoare, imuabilă. Se întrevede aici ideea formei îndeosebi în înţelesul ei de *mijloc* de expresie. Pe de altă parte, fondul este văzut dintr-o perspectivă *mobilă*, ca fiind schimbător. În această privinţă putem adăuga acum că, dacă antiistorismul dragomirescian rămîne, pe tot parcursul, total neconcesiv atunci cînd este vorba de cauzalitatea temporală şi spaţială, exterioară frumosului intrinsec capodoperei, se recunoaşte totuşi o oarecare mobilitate fondului, însă numai prin raportare la o subiectivitate strict individuală, irepetabilă, prea puţin supusă determinantelor istorice. Estetica integrală recunoaşte, totodată, faptul că particularităţile formei capătă sens numai în funcţie de nuanţele spirituale de fond. Prin această idee — fără s-o afirme explicit —, estetica „integrală" aderă, de fapt, la teza, des întîlnită în estetica secolului nostru, a unui dublu sens al formei : unul în ipostaza lui exterioară, de mijloc de expresie şi celălalt, forma ca structurare, ca organizare internă a elementelor conţinutului. Capodopera ca realitate, ca obiect psihofizic se bazează, prin urmare, nu pe o despărţire rigidă între formă şi fond, ci pe o fuzionare, pe o potenţare reciprocă.

3. Frumosul psihofizic

Frumosul psihofizic îşi are — cum am amintit — *unicul* izvor în capodoperă. El este, aşadar, în exclusivitate de natură artistică. Dincolo de acesta, estetica „integrală" nu recunoaşte autenticitatea vreunei alte specii de frumos.

Din acest punct de vedere, putem constata în evoluţia concepţiei lui Mihail Dragomirescu deosebiri privind lucrările elaborate la începutul secolului şi cele din perioada interbelică. În cursul *Estetica unită cu studiul literaturii române contemporane* (1900—1901), frumosului natural îi era recunoscută autenticitatea estetică. Pozitiv era şi faptul că Dragomirescu recunoştea, pe atunci, frumosului din natură un coeficient de obiectivitate. „Condiţiunea frumosului în natură este străină de noi, căci se află în afară de noi, independent

[18] Mihail Dragomirescu, *Integralismul*, p. 57.

de sufletul nostru"[19]. Dacă la Tudor Vianu, de pildă, concepţia asupra valorilor estetice a evoluat în timp de la o determinare exclusiv subiectivă la integrarea şi a unor coordonate obiective, în concepţia dragomiresciană, procesul se desfăşoară, într-o anumită măsură, invers. Considerarea coeficientului pronunţat de obiectivitate în ceea ce priveşte frumosul natural, idee întîlnită în cursul citat, ţinut la începutul secolului nostru, se stinge pe parcurs cu totul. O dată cu această stingere, piere, de fapt, din constituirea integralismului şi recunoaşterea autenticităţii estetice a frumosului natural. Germenii acestei dispariţii se află încă în elaborările dragomiresciene de la începutul veacului. Recunoscînd autenticitatea frumosului natural, îl considera totuşi, de pe atunci, o formă puţin evoluată a raportărilor sensibilităţii.

În lucrările fundamentale din perioada interbelică se trece direct la o depreciere, la o descalificare estetică a frumosului natural. „Oricît de «frumoasă» ar fi natura, ea în realitate nu e frumoasă, ci *plăcută dezinteresat*, fie în *prezentarea* obiectelor, fie în *reamintirea* lor. Plăcutul, fie oricît de dezinteresat, nu are a face cîtuşi de puţin cu Frumosul, cu capodoperele, care ne dau emoţiunea estetică"[20]. Concluzia se înfiripă violent, neconcesiv: „Frumosul în natură e numai o interpretare — să-i zic necioplită — a simţului comun"[21]. Calificarea dată aci frumosului natural este aproape vulgară, lipsită de suplețe stilistică. Dar acest dispreţ mărturiseşte o tainică şi infinită admiraţie faţă de frumosul artistic al capodoperelor — frumosul psihofizic. Frumosului natural îi este contestată vehement autenticitatea, pentru că din punctul de vedere al esteticii dragomiresciene el este lipsit de valoare simbolică. O astfel de valoare n-o poate avea decît frumosul capodoperei.

Deosebirile dintre frumosul artistic şi alte valori sînt căutate din perspectiva raporturilor care se constituie, în fiecare caz în parte, între coordonatele „fizice" şi cele „sufleteşti". Pe cînd plăcutul şi utilul, de pildă, sînt considerate „de natură fizico-psihică (întrucît fenomenele sufleteşti sînt, în concepţia ştiinţifică, o simplă eflorescenţă a fizicului), — pe cînd adică ele sînt dependinţe ale conştiinţei omeneşti, întrucît se manifestă în spaţiu, timp şi cauza-

[19] Mihail Dragomirescu, *Estetica unită cu studiul literaturii române contemporane*, Bucureşti, Stabilimentul grafic „Albert Baer", p. 193.
[20] Mihail Dragomirescu, *Integralismul*, p. 80.
[21] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

litate; — frumusețea este independentă de aceste forme, fiind un produs al lumii psihofizice, adică al acelei lumi în care materialitatea lumii fizice este sub dependența completă a lumii sufletești" [22]. Opoziția dintre frumos și util este împinsă aici la limita extremă. Deși nu ne-o spune explicit, M. Dragomirescu pare a concepe determinările cauzale, spațio-temporale ca pe niște coordonate *minore* ale lumii utilitare, incompatibile cu înălțimea frumosului psihofizic, propriu capodoperei. Estetica „integrală" caută deosebirile dintre *fizico-psihic* și *psiho-fizic* nu din perspectiva unei inversări de termeni, ci sub raportul unei opoziții absolute între două lumi, între două existențe: existența utilitară, determinată cauzal, temporal, spațial, și lumea frumosului, căreia i se conferă sensul unei „ființe cvasitranscendente". Recunoaștem în afirmarea acestui cvasitranscendentalism al frumosului psihofizic tradiționalul motiv platonician al frumosului ca idee absolută. Exegeza obsedantă pe care concepția integralistă o face frumosului psihofizic poartă nimbul unei zeificări a acestui concept din perspectiva exaltării esențelor pure, suficiente lor însele, insensibile la mobilitatea determinărilor cauzale, spațio-temporale.

Această respingere a oricăror determinări spațio-temporale din constituirea frumosului psiho-fizic reprezintă unul din punctele cele mai vulnerabile ale esteticii integraliste. Este adevărat că psihicul uman, în stadiile sale foarte evoluate, posedă și o mobilitate a nuanțelor fluente, care nu comportă întotdeauna o determinare, o motivare cauzală și spațio-temporală precisă. Subiectivitatea umană se poate mișca uneori în sine însăși, reproducîndu-se, hrănindu-se din propria ei substanță, fără să fie declanșată în fiecare clipă de un mobil extern. În ansamblu însă, mobilitatea psihicului uman poartă o coloratură spațio-temporală, care-l învestește pe acesta cu unele trăsături specifice de la epocă la epocă, de la națiune la națiune. Dacă noi putem face elogiul universalității unor capodopere, aceasta e posibil tocmai pentru că încărcătura lor spirituală se raportează mai întîi la o anumită coloratură a determinărilor spațio-temporale. Intensitatea universalității epopeilor homerice, a dramei shakespeariene, a pulsațiilor destinului din simfoniile beethoveniene, a vibrațiilor meditative din muzica lui Bach, ne copleșesc nu atît printr-o eliminare a coordonatelor determinate cauzal, spațio-temporal, cît mai degrabă printr-o *esențializare* a lor, artistul de geniu învestindu-le cu capacitatea de a implica permanențe umane. O scoatere totală

[22] Mihail Dragomirescu, *Știința literaturii*, vol. I, p. 56.

a frumosului artistic în afara spațiului și timpului îl transformă pe acesta într-o „virtute" universală moartă, într-o mare fără margini, dar și fără primenire, într-un cosmos infinit, dar și fără aer proaspăt.

Cu toate acestea, în procesul de respingere a condiționărilor cauzale și spațio-temporale din constituția frumosului psihofizic, M. Dragomirescu a formulat și unele distincții viabile. Ne referim îndeosebi la distincția sa între „personalitatea omenească" și „personalitatea artistică". Nu poate fi pus semnul identității între dimensiunile omenești obișnuite ale artistului și cele care-i conferă calitatea de creator original. Dimensiunile imaginative, efervescența transfigurației artistice, clocotul altor voci în conștiința sa, schimbă registrul spiritual al artistului într-un plan *areal* — ca să folosim conceptul lui Tudor Vianu —, detașîndu-l într-un mod relativ de coordonatele omenești comune.

Dacă în ceea ce privește imuabilitatea și cvasi-transcendentalismul frumosului psihofizic se recunoaște în integralism un motiv platonician, sub aspectul finalității fără scop a frumosului artistic, influența este kantiană. În întreaga opoziție pe care M. Dragomirescu tinde s-o stabilească între fizico-psihic (plăcutul și utilul) și psiho-fizic (frumosul) recunoaștem influența concepției kantiene, care sublinia că ceea ce place este numai al *nostru*, aparține sensibilității *noastre* determinate; că ceea ce corespunde interesului nostru are importanță numai *pentru noi*. Plăcutul și utilul sînt, așadar, corespondente individuale, în timp ce frumosul — deși natura lui este incomparabil mai subiectivă — are un caracter universal. Ideea kantiană a universalității frumosului se conjugă nemijlocit cu teza finalității fără scop: frumosul poate fi universal pentru că este o finalitate fără scop.

Preluînd aceste idei, estetica „integrală" le-a retopit într-o anumită măsură în consensul unor năzuințe ale esteticii moderne. Ideea operei de artă ca o unitate de sine stătătoare, suficientă sieși, avîndu-și finalitatea sa intrinsecă, neraportată la scopuri exterioare, a căpătat extindere în întreaga estetică modernă — inclusiv în cea dragomiresciană —, preluînd o anumită încărcătură din concepția kantiană asupra frumosului.

4. Frumosul ca adevăr al sensibilității

Frumosul psihofizic a fost analizat îndeosebi din perspectiva receptării lui, fiind considerat ca un produs al contemplării capodo-

perelor. În acest sens, M. Dragomirescu apreciază că frumosul capodoperelor constă într-o *identitate* a emoției artistice la receptori variați [23]. Ideea a fost expusă nenuanțat și de aceea, în primul moment, ea generează la cel ce ia cunoștință de ea o opoziție spontană. Pentru că, într-adevăr, după o experiență de cîteva milenii în domeniul receptării artei, s-a impus, între altele, convingerea că emoția artistică se diferențiază nelimitat în funcție de perspectiva istorică și estetică, de idealuri, de preferințele gustului și de calitatea lui, de nivelul spiritual al receptorului, de starea lui de spirit, de capacitatea de a percepe și a asimila încărcătura complexă a unei opere de artă etc. O aplecare mai atentă, răbdătoare asupra principiului identității formulat de Dragomirescu ne conduce, însă, la concluzia că ceea ce înțelegea el prin identitatea emoției se referă la faptul că o infinitate de emoții artistice are totuși *o natură comună* — cea estetică. Fantoma din Hamlet, ne spune autorul, nu ne interesează dacă ea trebuie să conteze ca o halucinație sau ca o realitate, ci numai în măsura în care produce asupra noastră un efect estetic. Ea contează în fața receptorului doar ca realitate *estetică*, transfigurată în sensul mișcării ei de către capacitatea creatoare a artistului. Identitatea emoției ar fi, așadar, identitatea *imanenței ei estetice*. Din punctul de vedere al receptării, integralismul caută declanșarea frumosului artistic la acest nivel.

Năzuind să stabilească neîncetat corelația între frumos și sensibilitate, concepția integralistă apreciază capodopera ca obiectivare a unei imense sensibilități. Această obiectivare obține un adevăr — *adevărul simțirii*. În fapt, deci, sistemul estetic dragomirescian concepe capodopera ca pe un adevăr — unul elaborat genial, firește — al sensibilității. Frumosul psihofizic este tocmai întruchiparea acestui adevăr. Frumosul conceput ca adevăr al sensibilității străbate emoția artistică, o colorează, îi dă sens.

Frumosul conceput ca o formă a adevărului, sau ca „Splendor veri", este o idee cu o veche tradiție în istoria esteticii, la care analizele teoretice moderne au început din nou să apeleze. Această apelare își are explicația în faptul că, în secolul nostru, cînd rațiunea capătă neîncetat proporții și rezultate monumentale, coordonata intelectivă ispitește tot mai mult creația artistică. Balanța artei a început să încline — în cadrul culturii contemporane — către investigația meditativă, pentru că virtuțile intelectului se manifestă, mai mult decît oricînd, ca o dominantă a spiritului uman.

---

[23] Vezi Mihail Dragomirescu, *Integralismul*, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

Oscilînd mereu între ideile cele mai tradiţionale şi prefigurări ale esteticii moderne, concepţia frumosului psihofizic se întoarce cu oarecare voluptate la faimosul *Kalòn Kagathòn* al lui Platon. Preluîndu-l, M. Dragomirescu pune nu o dată semnul identităţii între frumos, bine şi adevăr, dar mai ales între frumos şi adevăr. Totuşi, între conceptul platonician şi formula dragomiresciană există deosebiri. *Kalòn Kagathòn* implică numai frumosul şi binele (bunul), la care estetica integrală adaugă adevărul, preluînd, probabil, ideea acestei adăugiri, îndeosebi sub influenţa filozofiei raţionaliste.

Estetica dragomiresciană nu rămîne la idéntitatea dintre frumos şi adevăr, aşa cum o întîlnim, de pildă, în veacul al XVII-lea. După cum am văzut, M. Dragomirescu concepe frumosul ca adevăr al sensibilităţii. Străduindu-se să meargă mai departe cu nuanţarea, face distincţie între adevărul sensibilităţii *psihologice* şi adevărul sensibilităţii *estetice*. Despre un adevăr al sensibilităţii vorbise şi Titu Maiorescu, însă el îl înţelesese mai ales ca pe un adevăr al sensibilităţii psihologice. Într-o anumită măsură, Maiorescu identificase adevărul poetic cu sinceritatea simţirii. Dar o sinceritate a simţirii este prezentă în conştiinţa fiecărui om, ceea ce nu determină în mod automat şi virtuţea poetului. Recunoscînd necesitatea sincerităţii în creaţia artistică, Dragomirescu ţine, totodată, să sublinieze că, în artă, sensibilitatea *creează*, *transfigurează*, sinceritatea obiectivîndu-se în încărcătura *transfiguratoare* a capodoperei. Frumosul psihofizic se constituie, aşadar, în integralism nu ca un adevăr al sensibilităţii în general sau al celui psihologic, ci ca un adevăr al sensibilităţii estetice.

5. Principiul unităţii

Frumosul ca adevăr al sensibilităţii estetice este apreciat ca „adevăr afectiv". El se coordonează cu „adevărul intelectual" şi cu cel „pragmatic". „De la Sfîntul Augustin se tot vorbeşte de *unitatea în varietate*. Estetica integralistă a simplificat lucrurile, dar le-a aprofundat. Le-a simplificat, suprimînd «varietatea» şi aprofundînd «unitatea». Această unitate — existenţă — devine pipăită în frumuseţea capodoperelor. Unitatea de care este vorba aci nu e unitate obiectivă, limitativă, de care se bucură toate concretele din natură, ci este unitatea — *sinteză* ce stabileşte *armonia* între esenţa

Naturii şi esenţa Sufletului. Această unitate-sinteză, în fiecare capodoperă, în forma pipăită — intuită a originalităţii, care se descompune, păstrînd totuşi unitatea, în originalitatea *ideii*, a emoţiunii şi *a plasticităţii*, fiecare din ele reprezentînd o latură conştientă a sufletului, ideea fiind volitivă, emoţiunea afectivă, iar plasticitatea — intelectuală. Ele, deşi trei, păstrează unitatea, întrucît constituie sinteza *originalităţii mistice*"[24]. Este unul din paragrafele — adesea întîlnite la Dragomirescu — în care nici ideile, nici exprimarea, mult prea stufoase, nu au suficientă rigoare, dar la care sîntem obligaţi să ne referim.

Este incontestabilă, înăuntrul fenomenului artistic, realizarea unei *armonizări* care străbate ca un fluid secret straturile variate ce compun structura operei, unificîndu-le. Numai că, în cadrul esteticii integraliste, armonia, unitatea-sinteză *suprimă* varietatea. În felul acesta se creează, după părerea noastră, o contradicţie a concepţiei pe care o analizăm, deoarece absenţa varietăţii face inutilă însăşi unitatea. Unitatea presupune existenţa varietăţii, asupra căreia să poată acţiona. Altfel, unitatea îşi pierde sensul ei necesar, rămînînd suspendată în gol. Din fericire, ideile despre suprimarea varietăţii nu predomină în concepţia estetică dragomiresciană. În mod mai constant şi mai în relief apare ideea varietăţii şi mobilităţii nuanţelor din componenţa frumosului artistic.

După estetica integrală „judecata, simţirea şi voinţa se unifică în adîncurile sufletului prin elementul *mistic*" [25]. Armonia capodoperei, a frumosului psihofizic, este percepută — ni se spune — cu partea „mistică" a sufletului. În primul rînd este de observat faptul că estetica integralistă introduce, în unitatea elementelor capodoperei, ale frumosului artistic, un element volitiv. Problema nu era cu totul nouă. J. Volkelt, abordînd acest aspect din perspectiva receptării, arăta că stările care compun receptarea operei au un caracter teleologic, ele se înşiruie către un scop şi necesită, prin această însuşire a lor, intervenţia voinţei de a ne comporta estetic [26]. Reluînd ideea lui Volkelt, Tudor Vianu sublinia că în acţiunea de valorificare estetică intră un element volitiv, hotărîrea de a mă comporta estetic, atitudinea estetică.

În al doilea rînd, este de observat că elementul „mistic" — conceput ca un factor nebulos — apare neîncetat în estetica integra-

---

[24] Mihail Dragomirescu, *Integralismul*, p. 320.
[25] *Ibidem*, p. 35.
[26] Vezi J. Volkelt, *Das ästhetische Bewusstsein*, 1920, p. 221.

Scanned with OKEN Scanner

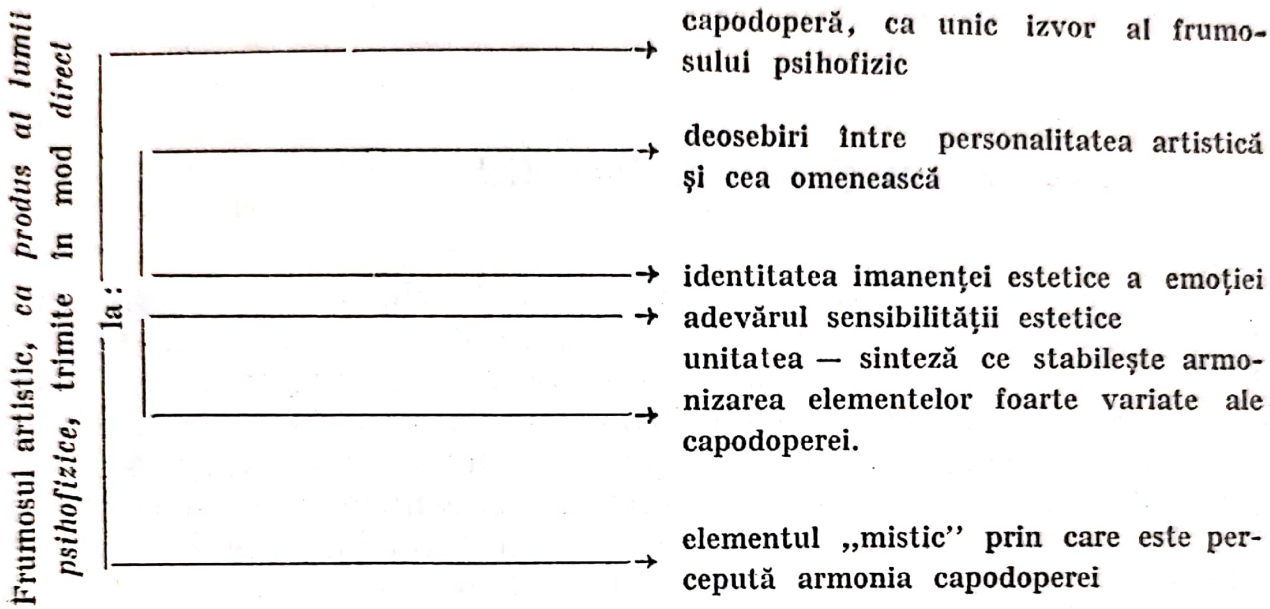
listă. În opere fundamentale cum sînt *Ştiinţa literaturii* şi *Integralismul*, elementul „mistic", mereu invocat, nu este o pledoarie de natură teologică — în sensul gîndirismului, de pildă —, ci mai degrabă înţelegerea improprie, confuză a capacităţii de armonizare, unificatoare, specifică frumosului artistic. Arta conţine în complexitatea straturilor sale şi un fluid inefabil, care nu se supune cu uşurinţă analizei. Intuind existenţa acestui inefabil, Dragomirescu îl denumea element „mistic". Totuşi, modul în care a înţeles elementul „mistic", punîndu-l uneori exclusiv pe seama unei intuiţii nebuloase, confuze, a sensibilităţii şi excluzînd intervenţia factorului intelectiv [27], a favorizat unele alunecări ale frumosului psihofizic către antiraţionalitate. În expunerea critică asupra primului congres de istorie literară de la Budapesta, Mihail Dragomirescu sublinia că „armonia e un element mistic şi antiraţional" [28]. Dar, la un moment dat, conceptul de frumos ca o realitate psihofizică, apăsînd într-un mod obsesiv elementul „mistic", este transformat de însuşi Dragomirescu într-un instrument teoretic de exaltare a „minunilor" pe care le propagă dogmele religioase. Acest punct de vedere apare în articolul lui Dragomirescu intitulat foarte ortodox *Puterea cuvîntului lui Isus*, pe care ideologia gîndiristă l-a inserat cu satisfacţie în coloanele revistei „Gîndirea", într-o perioadă cînd această revistă începuse să accentueze ideile retrograde. O astfel de orientare apare însă *ca un incident* în estetica integralistă. *Dominantă* rămîne orientarea raţionalistă, care abundă în norme, legi, principii. Stufozitatea lor este adesea rigidă şi inoperantă. Este însă de reţinut *spiritul analitic* al acestor norme, *năzuinţa* de a le conferi pecetea ştiinţei. Ceea ce-l apropie, într-o oarecare măsură, pe Dragomirescu de structuralism nu este atît exactitatea principiilor pe care le preconizează la tot pasul, cît înclinaţia analizărilor şi a încadrărilor către poziţiile spiritului ştiinţific.

Marea majoritate a sistemelor de estetică a abordat frumosul la nivelul unui ideal foarte general. Firește, „estetica integrală" nu poate pretinde că a reuşit să afle adevărata ecuaţie a frumosului, deoarece structura iradiantă, alunecoasă a acestuia se opune fixării într-o singură formulă. Dar, după părerea noastră, Mihail Dragomirescu a adus în estetica modernă un spor de cunoaştere tocmai

[27] Vezi Mihail Dragomirescu, *Estetica literară* (curs ţinut la Facultatea de litere din Bucureşti, 1923—1924), p. 72—73.

[28] Mihail Dragomirescu, *Primul Congres de istorie literară din Budapesta. O expunere critică din punctul de vedere al integralismului*, Bucureşti, Institutul de literatură, 1931, p. 9.

prin răbdarea cu care s-a străduit să iasă din divagația prea generală și să surprindă cît mai multe și mai variate corelații ale perspectivei frumosului. Dacă am încerca să formulăm concis sinteza acestor corelații dragomiresciene, am obține următoarea schemă aproximativă :



În ciuda imobilității spațio-temporale, frumosul psihofizic este, totuși, un concept estetic suplu în mișcările lui strict interioare, integrîndu-se — din acest punct de vedere — într-un mod propriu, în ansamblul esteticii moderne.

IV. Legea nontransponibilităţii

1. Poematizare şi rigoare filozofică

S-a spus nu o dată în ultimii ani că „Marele Anonim" şi întreaga suită de concepte ce-i este subordonată au un conţinut poematizator. Firește, un artist cu o sensibilitate adîncă, neliniştită, care desfăşoară şi o activitate de generalizare teoretică nu va reuşi niciodată să despartă cu totul, în mod tranşant, capriciile sensibilităţii artistice de stringenţa, de rigoarea teoretizării. Incandescenţa imaginativă şi infinita fervoare a concretizărilor sugestive, pe care le întîlnim în creaţia literară a lui George Călinescu, se transferă nestăpînit şi în teoretizările sale asupra fenomenului artistic. Atît din literatură, cît şi din teoria sa iradiază explozia artistului de geniu care transfigurează neîncetat. La Paul Sartre, pulsaţiile dramatice ale destinului care năzuieşte să se definească pe sine din toate unghiurile, în toate straturile existenţei umane, străbat de la un capăt la altul atît literatura, cît şi filozofia sa. Articolele şi tabletele lui Tudor Arghezi declanşează emoţii prin încărcătura inedită a verbului poetic. Conştiinţa oricărui mare artist este atît de plenar impregnată de fluidul fanteziei artistice, încît acesta se revarsă — mai mult sau mai puţin — în tot ceea ce simte şi concepe. În virtutea acestui proces spiritual, e posibil ca artistul — atunci cînd se află în postura de filozof — să strecoare în conceptele pe care le utilizează un anumit conţinut poematizator. „Marele Anonim", „misterul", „categoriile abisale", „categoriile stilistice", „legea nontransponibilităţii", „spaţiul mioritic" se supun într-o anumită măsură — ca în cazul atîtor creatori — înclinaţiei transfiguratoare, tentaţiei de a fantaza, de a poematiza. Conceptele blagiene nu se pot sustrage cu totul unei atracţii a inefabilului, a indecisului, unei tentaţii de a divaga sugestiv.

Fenomenul trebuie, totuşi, distins foarte atent, de la caz la caz. În cazul operei lui Lucian Blaga, întreaga construcţie filozofică

Scanned with OKEN Scanner

năzuiește *în mod deliberat* să se sustragă cît mai mult tentațiilor și efuziunilor lirice, poematizatoare. Autorul tinde către o astfel de generalizare teoretică în care conceptele utilizate *pretind* a fi încărcate cu acele potențe ale rigorii teoretice, capabile să configureze un sistem. Dacă poematizarea nu poate fi exclusă cu totul, ea este *subordonată* aici abstractizării pure, structurilor conceptuale. A subordona construcția teoretică blagiană poematizărilor pe care le-a degajat fantezia artistului înseamnă a denatura înseși coordonatele spirituale în lumina cărora s-a închegat această construcție. „Marele Anonim", misterul omniprezent, împreună cu întreaga suită de determinări abstracte, reclamă — înainte de toate — pretențiile conceptelor cu rigoare teoretică. Lucian Blaga a respins *explicit* excesul de imaginație, de poematizare în filozofie, pretinzînd rigoare, *exactitate* conceptuală. Combătînd, de pildă, absolutul conceput ca idee în filozofia idealistă clasică, Blaga aprecia că „concepția idealistă-romantică despre «absolut» păcătuiește printr-un exces de imaginație. Pe o asemenea concepție nu se poate clădi o filozofie a culturii"[1]. Aprecierea este cît se poate de limpede. Spiritul filozofiei lui Lucian Blaga — și implicit cel al concepției sale despre frumos — refuză *principial* excesul de imaginație, de poematizare fluentă, pretinzînd spiritul strict științific. În concordanță cu aceasta, stilul filozofiei și esteticii sale este stăpînit, un stil adeseori metalic, fără excese ale patosului subiectivizant.

Caracterizarea concepției blagiene despre frumos impune de la început unele referiri la conceptele de bază ale *filozofului*, cărora *li se subsumează, ca orientare*, și estetica sa. Din acest punct de vedere, există deosebiri între metodologia esteticii lui Tudor Vianu, de pildă, și metodologia esteticii blagiene. Dacă Tudor Vianu pleacă în mod precumpănitor de la artă spre filozofie, punînd în centrul filozofiei operei de artă investigarea naturii estetice, a specificității fenomenului artistic, Lucian Blaga pornește îndeosebi de la filozofie spre artă, căutînd adeseori o adecvare a conceptelor, a categoriilor și principiilor estetice, la cele aparținînd sistemului său filozofic[2].

---

[1] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 53.

[2] Amintim cîteva dintre studiile mai ample care s-au publicat asupra operei filozofice și poetice a lui Lucian Blaga: seria de studii publicate de N. Tertulian în „Viața românească" nr. 6, 7, 10 și 11 din 1963 — studii care se ocupă în special de latura filozofică, de profilul ideologic; Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, București, E.P.L., 1963 — lucrare care analizează îndeosebi creația poetică; Dumitru Micu, *Lirica lui Blaga*, București, E.P.L., 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva dintre principalele concepte [3] cu care Lucian Blaga a operat pe plan teoretic sînt : „orizontul misterului", „mutaţiunea ontologică", „Marele Anonim", „categoriile abisale" şi „stilistice", cunoaşterea „paradisiacă" şi „luciferică", „intelectul extatic". *Ordinea* inserării este cea în care aceste concepte *se înlănţuie* —prin conţinutul lor spiritual — în sistemul de gîndire al lui Blaga. „Misterul" este definit ca „orizontul omniprezent şi permanent al modului specific de a «exista » al omului" [4], iar „mutaţiunea ontologică" ar fi tocmai *modul* de a exista în „orizontul misterului". „Centrul existenţei" în *acest* orizont îl constituie „Marele Anonim", concept care se conturează ca un for tutelar atotputernic şi intangibil. „Categoriile abisale" sînt definite ca funcţii ale omului ce „îngăduie o depăşire a lumii concrete imediate", dar ele apar, totodată, ca „frîne transcendente" cu ajutorul cărora „Marele Anonim" împiedică revelarea absolută a misterelor. „Categoriile abisale" ar constitui instrumente cu ajutorul cărora omul este menţinut într-o permanentă stare creatoare. Credem că mai ales în acest sens aprecia Lucian Blaga „categoriile abisale" ca ţinînd în chip esenţial de constituţia artei. O studiere atentă a acestora reliefează pledoaria lor pentru o neîncetată emulaţie spirituală, o emulaţie selectivă şi incandescentă, modelatoare şi incantatorie, proprie artei. De aceeaşi natură sînt valorile „stilistice", ele avîndu-şi temeiul ultim în categoriile „abisale". Ca şi cele „abisale", categoriile „stilistice" apar în sistemul teoretic blagian în mod precumpănitor ca structuri ale artei.

În raport cu conştiinţa umană, „misterul" este definit ca „fundal" al acesteia ; „orizontul misterului ţine de definiţia conştiinţei umane ca atare" [5], scria Blaga. Cunoaşterea „paradisiacă" are funcţia de a reduce cantitativ misterele, anulîndu-le, iar cea „luciferică" de a le „deschide" şi „varia calitativ". În raport cu intelectul, „orizontul misterului" suscită „intelectul extatic" care se caracterizează prin repudierea naturii raţionale a forţelor intelectului uman. L. Blaga nu neagă niciodată total existenţa unui intelect uman care operează cu concepte raţionale, corespunzătoare naturii lui firești („intelectul enstatic"), dar din punctul de vedere al sistemului său filozofic, natura raţională a intelectului este ineficientă. Corespun-

---

[3] Expuse şi analizate îndeosebi în *Trilogia cunoaşterii* (1931—1934), *Trilogia culturii* (1935—1937) şi *Trilogia valorilor* (1939—1942).

[4] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, p. 16.

[5] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

zător „orizontului misterelor" — ca „specific" al existenței umane — este reclamat „intelectul extatic", care se complace în irațional.

Se desprinde următoarea trăsătură: conceptul de „mister" apare ca o *dominantă* în raport cu care se definesc *toate* celelalte concepte. El constituie laitmotivul filozofiei lui Blaga, patosul ei Conceptul de „mister" nu este nici ideea-limită a „lucrului în sine" kantian și nici „ideea absolută" hegeliană. În gîndirea filozofului, absolutul este însuși „misterul" care apare ca un dat ce tinde — nu întotdeauna, dar adeseori — să descalifice potențele rațiunii umane.

Concepția sa filozofică repudiază tonul de exaltare pur religioasă, de amvon medieval, pe care-l întîlnim la dogmatismul gîndirist. În raport cu supunerea ortodoxismului gîndirist față de dogmele religioase, conceptele lui Blaga sînt subordonate unui proces care tinde să elimine supunerea oarbă față de religie și să transfigureze motivele creștine în „mistere", existențe învăluite în taine indecise și impenetrabile. Suveran este „Marele Anonim", concept căruia filozoful a năzuit să-i confere prestigiu și un anumit rafinament academic. Apelarea atît de insistentă, obsesivă aproape, la „orizontul misterelor", ca mod „specific" al existenței umane, invocarea „Marelui Anonim" ca „centru" al acestei existențe, se conturează ca o distanțare spiritualistă de caracterul obiectiv al realității; misterul este *principial* opus naturii obiective a realității. Totodată, țesătura de „mistere" se detașează, în sistemul de gîndire blagian, de filozofiile încorsetate de canoane religioase.

Blaga și-a situat dintru început concepția estetică pe fondul ideii centrale a întregului său sistem filozofic — „orizontul misterelor", ca mod specific al existenței umane. El și-a expus principalele idei în *Artă și valoare* (1939). Lucrarea nu aspiră să fie un tratat, dar, cum a precizat autorul însuși, „studiul e totuși mai mult decît un tratat, întrucît arată problemele esențiale ale esteticii în perspectiva sintetică a unei viziuni metafizice"[6]. Mărturisirea e fără echivoc: Blaga pleacă de la filozofie spre estetică, interpretînd fenomenul artistic din perspectiva unor concepte filozofice. Dacă tentația dogmatizării în interpretarea fenomenului artistic n-a căpătat proporții alarmante, rigide, estetica lui Lucian Blaga nu se poate sustrage, totuși, tiparelor unei viziuni metafizice, tendinței de a pune mereu în fața problemelor de estetică schema filozofiei sale. Din

[6] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

fericire, supleţea funciară a spiritului blagian a recunoscut şi relevat întotdeauna specificitatea interioară a artei.

2. Legea nontransponibilităţii

Propunîndu-şi să definească specificul fenomenului artistic în perspectiva viziunii sale metafizice, Blaga scria că „arta încearcă a revela misterul prin mijloace care ţin de planul sensibilităţii sau concretului intuitiv" [7].

Teza despre natura sensibilizatoare a frumosului, despre caracterul său concret-senzorial are o existenţă îndelungată în istoria esteticii. În veacul al XVIII-lea, Alexander Baumgarten a pus pentru prima dată în circulaţie conceptul de „estetică", formînd acest termen prin derivare de la grecescul *aisthanomai* (percepere senzorială). Baumgarten caracteriza estetica drept o ştiinţă a cunoaşterii senzoriale, socotind că scopul ei este acela de a atinge desăvîrşirea prin această cunoaştere ; iar desăvîrşirea, perfecţiunea — cunoscută prin intermediul simţurilor — constituie, în interpretarea sa, tocmai frumosul. Mai tîrziu, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Hegel caracteriza frumosul — în celebrele *Prelegeri de estetică* — drept reflexul sensibil al ideii. Mai ales de atunci încoace legarea conceptului de frumos de planul sensibilităţii a căpătat o largă circulaţie în istoria esteticii. Preluînd această idee, Lucian Blaga a subordonat-o concepţiei sale despre „orizontul misterelor", considerînd că arta reprezintă „un act de intenţie revelatorie în raport cu misterul" [8]. Este teza de bază prin care se formulează poziţia sa faţă de funcţia gnoseologică a artei. Se recunoaşte artei un sens cognitiv, un efort în această privinţă, dar în sfera unei concepţii spiritualiste. Actul de revelare a „misterului" de către opera de artă se afirmă nu ca o cunoaştere ce se realizează ca atare, ci numai ca o „intenţie", deoarece intervine „Marele Anonim", care „înfrînează" cunoaşterea prin „categoriile abisale". Argumentul suprem pe care Lucian Blaga îl solicită în demonstrarea „intenţiei revelatorii" a artei este „legea nontransponibilităţii".

---

[7] *Ibidem*, p. 39.

[8] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a trece la o analiză mai detaliată a acestei „legi", este necesar să precizăm că în concepția lui Blaga nu întîlnim o distincție netă, tranșantă între noțiunea de *estetic* și cea de *frumos*. În general, la Lucian Blaga, cele două noțiuni aproape se confundă, relația lor este indistinctă, cel mai adesea folosindu-se noțiunea de *estetic* în sens de *Kallòs* (frumos).

Ignorată aproape cu totul în actuala valorificare a operei sale, *legea nontransponibilității* constituie unul dintre conceptele fundamentale în estetica lui Blaga. Conținutul ei îl constituie ideea că „nu e posibilă o transpunere a unei structuri estetice *tale quale*, din ordinea naturală în cea artistică sau invers" [9]. Esența teoriei estetice blagiene gravitează în jurul acestui concept, analizîndu-l explicitîndu-l, năzuind să aducă argumente în sprijinul autorității lui.

În legea nontransponibilității identificăm de fapt un aspect al uneia din problemele cele mai disputate, mai frecvente în istoria esteticii, aceea a lipsei de identitate între frumosul natural și cel artistic. Unele teorii au abordat problema neidentității sub un aspect oarecum cantitativ. Esteticienii cum au fost Volkelt, Dessoir, Geiger, dar în special Utitz, au considerat că deosebirea dintre cele două specii de frumos este fie de grad, de treaptă, fie de complexitate, în așa fel încît, la un moment dat, neidentitatea tinde spre o identificare în care, reciproc, frumosul artistic și cel natural se dizolvă unul în altul.

Exprimîndu-și dezacordul față de această tendință, legea nontransponibilității îmbrățișează altă extremă, aceea a unei opoziții totale între frumosul natural și cel artistic, opoziție motivată de o ireductibilitate structurală. În această ordine de idei, se impune să observăm că legea nontransponibilității este *expresia directă* a unei alte teze, și anume : „Esteticul natural și esteticul artistic apar cu totul în alte ordini ontologice" [10]. Ordinea ontologică în care conceptele lui Blaga așază arta este tocmai „orizontul misterelor". Se detașează, ca profund pozitivă și actuală, năzuința permanentă care iradiază din explicitarea și argumentarea legii nontransponibilității, de a recunoaște artei ființa ei specifică. Această năzuință este parte integrantă din procesul larg al abordării specificității artei, care — alături de continuarea unei abordări constante a relațiilor artei cu socialul și naționalul — se înscrie drept o preocupare fundamentală a esteticii românești.

[9] Lucian Blaga. *Artă și valoare*, p. 100.
[10] *Ibidem*.

Opinia cu privire la lipsa de identitate între frumosul natural şi cel artistic nu era, firește, nouă. Ea devenise, cu timpul — mai ales după primele decenii ale secolului nostru — un adevăr elementar în cercetarea estetică. Legea nontransponibilităţii tinde *să radicalizeze*, să absolutizeze chiar această neidentitate. Blaga nu neagă existenţa oricăror asemănări între esteticul (frumosul) natural şi cel al artei. În acest sens, observa că întîlnim în cîmpul naturii structuri estetice întemeiate pe ritm, pe proporţie, pe unitate în varietate, pe armonie, pe complexe intropatice, structuri care se găsesc şi în artă. Aceste corespondenţe sînt însă aparente, deoarece asemănările se plasează în ordini ontologice diferite, perspectivă care, practic, anulează pînă la urmă punctele de contact.

Argumentul *esenţial* invocat în sprijinul neidentităţii structurale şi deci al nontransponibilităţii îl constituie ideea că, dacă în natură funcţia estetică e suverană, *nedepinzînd de nimeni*, în artă, frumosul *este dependent de intenţia revelatorie*. După părerea noastră, *şi* descoperirea şi valorizarea frumosului natural presupune intervenţia subiectivităţii umane. Coordonatele obiective ale frumosului natural au existat cu mult înainte ca omul să ajungă pe treapta unei valorizări estetic-pozitive a naturii. Au fost necesare un anumit nivel al conştiinţei, o anumită posibilitate a subiectivităţii de a nuanţa, pentru ca să poată fi detectat şi valorizat ca atare frumosul natural. Chiar şi astăzi, după milenii de evoluţie pozitivă a conştiinţei umane, există nivele deosebite în capacitatea subiectiv-individuală de a percepe estetic aceeaşi natură. Deosebirea nu constă deci în faptul că în natură funcţia estetică n-ar depinde în nici un fel de om, în timp ce în artă esteticul este dependent de intenţia revelatorie. Neidentitatea celor două specii de frumos şi, ca atare, nontransponibilitatea lor sînt incontestabil reale şi necesare, dar cauza credem că trebuie căutată în structura şi natura, radical deosebite, ale subiectivităţii în artă faţă de cea prezentă în valorizarea frumosului natural. Înăuntrul frumosului artistic, subiectivitatea evoluează pe un făgaş *areal* (dar nu antireal), presupunînd neîncetat transfigurare, neîncetat tensiune creatoare a unei fantezii de un tip deosebit, în vreme ce, în cadrul valorizării frumosului natural, subiectivitatea umană presupune un contact *direct*, *nemijlocit* cu o realitate obiectivă. Dacă şi aci subiectivitatea apreciază şi palpită într-un sens creator, după părerea noastră, ea nu mai transfigurează, deoarece aderă direct la realitate.

Scanned with OKEN Scanner

Aprecierile cele mai întemeiate ale legii nontransponibilității sînt cele cu privire la frumosul artistic. În artă, frumosul se constituie ca atare, ca structură estetică, numai în măsura în care se subordonează unui întreg revelatoriu „abisal-stilistic modelat”[11]. Modelarea stilistică exprimă aici, în fond, năzuința transfigurării artistice de a încorpora în sine semnificații umane, intenții revelatorii. Conceperea frumosului artistic apare astfel, înăuntrul legii nontransponibilității, ca o poziție estetică adecvată și avansată totodată, deoarece caută configurarea frumosului în dependență de intenția, de semnificația artistică. Dacă conceptele filozofiei blagiene au constrîns — ca tendință generală — ideile estetice să se muleze după ele, în același timp a lăsat unor coordonate esențiale ale specificității artei libertatea de desfășurare. Din acest punct de vedere, valoarea semnificației, a intenției revelatorii în artă este înfățișată neîncetat în sistemul teoretic blagian ca punct nodal al structurilor estetice, al constituirii frumosului artistic. Dacă un anume ritm, o anume armonie sau un complex intropatic oarecare sînt resimțite în ordinea naturii ca pozitiv-estetice, intenția artistic-revelatorie este cea care face ca aceste structuri să nu poată fi transpuse *tale quale* în artă, fără riscul de a aluneca în paraestetic sau para-kalie. Para-Kalia se produce prin încălcarea domeniilor, prin transpunerea frumosului natural în cadrul artei sau prin transplantarea frumosului artistic în cîmpul naturii. Paraesteticul sau para-Kalia este o „contravenție la legea nontransponibilității”[12]. Desenarea germană dezaprobativă prin cuvîntul *Kitsch* este o expresie de aceeași natură cu para-Kalia. Blaga prezenta chiar *Kitsch*-ul german ca un caz de para-Kalie. Para-Kalia desenează, în estetica lui Lucian Blaga, mai ales ca ceea ce este *inadecvat* frumosului în artă, ca ceea ce iese din sfera intenției revelatorii, care transfigurează și ordonează într-o anumită direcție spirituală.

Intenția revelatorie, fiind transfiguratoare, face ca între frumosul natural și cel artistic să existe un raport de discontinuitate și separație radicală. Dacă în natură valorile sensibilității concrete satisfac în mare măsură prin ele însele, în artă — specifică legea nontransponibilității — ele pot da o satisfacție adecvată dacă se supun unei meniri revelatorii, cît și categoriilor abisale și metaforic-stilistice. În această ordine de idei, Blaga polemizează îndeosebi cu definirea hegeliană a frumosului ca apariție sensibilă a ideii.

---

[11] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, p. 106.
[12] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

Este necesar să distingem că ceea ce reproşează el idealismului filozofic nu e pur şi simplu caracterizarea frumosului prin sensibilizări concrete. Aceasta este o idee pe care însăşi estetica lui Blaga o asimilează. Reproşul se referă la faptul că definirea esteticului — în speţă a frumosului — ca apariţie sensibilă a ideii este globală, simplificatoare, ca nediferenţiind între frumosul natural şi cel artistic în sensul plasării lor în ordini ontologice diferite. Reproşul lui Blaga nu este însă întru totul întemeiat. După părerea noastră, ceea ce se impune în mod deosebit este năzuinţa sa neistovită de a pune în centrul legii nontransponibilităţii necesitatea considerării frumosului artistic din perspectiva lui ordonatoare, transfiguratoare şi revelatorie, dar Hegel, de pildă, definind frumosul *în general*, ca apariţie sensibilă a ideii, a făcut, la rîndul său, cum se ştie, distincţii numeroase între frumosul natural şi cel artistic.

Căutînd neîncetat deosebiri între frumosul natural şi cel artistic, care să facă imposibilă transponibilitatea reciprocă a celor două coordonate, Blaga lua, între altele, în consideraţie prezenţa sau absenţa din receptare a unora dintre simţuri. În acest sens, se apreciază că frumosul artistic exclude participarea mirosului şi gustului ca incapabile de modelaj stilistic. Dimpotrivă, „frumuseţea unei păduri, a unor livezi, a unor fructe etc. e resimţită cu intensitate şi datorită colaborării mirosului şi gustului”[13].

După părerea noastră, această deosebire nu este nici edificatoare, nici esenţială. Participarea diverselor simţuri trebuie privită cu mai multă prudenţă şi dintr-o perspectivă deschisă a evoluţiei fenomenului estetic în viitor. Este incontestabil că, în stadiul actual al evoluţiei lor, mirosul şi gustul sînt lipsite de potenţe spirituale care să le facă apte de a participa activ înăuntrul fenomenului artistic. Dacă văzul şi auzul posedă multiple virtuţi care aderă la transformarea senzaţiei pure în fapt de conştiinţă, în semnificaţie spirituală, mirosul şi gustul nu depăşesc, deocamdată, stadiul unei funcţii cenestezice. În artă, cel ce vede şi aude se încarcă, în acelaşi timp, cu virtutea de *a privi* şi *a asculta*, faptul de *existenţă* transformîndu-se în act de *cunoaştere* concret-senzorială. Mirosul şi gustul rămîn însă ceea ce sînt, nedepăşind stadiul unei nevoi îndeosebi biologice. În înţelesul de creaţie spirituală superioară există, cum se ştie, arte care se bizuie pe văz şi auz (artele plastice, muzica, coregrafia), dar nu s-au născut încă arte ale mirosului şi gustului care să stea — ca valoare — alături de acestea.

---

[13] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, p. 40—41.

Scanned with OKEN Scanner

În literatură, fenomenul e mai complex. Literatura se bazează în mod deosebit pe rolul celui de al doilea sistem de semnalizare. Cuvîntul nu se bizuie *în mod direct* și esențial pe nici unul din simțuri. Folosind cuvintele, care semnifică prezența obiectelor, a diverselor fenomene și procese, *într-un mod indirect*, literatura vede și aude cu „ochii" și „urechile" minții. În literatură, simțurile văzului și auzului sînt exclusiv de ordinul *sugestivității* spirituale. Dar, exact în același sens, indirect deci, subordonat transfigurației artistice, imaginea literară poate sugera uneori — poetizînd — mirosul și gustul. Este adevărat că — în raport cu simțurile — aproape în oricare operă literară predomină imaginile de natură vizuală și auditivă. În poezie, mai ales, aprecierea estetică nu se poate dispensa de virtutea sonoră a cuvîntului, de muzicalitatea lui. Cu toate acestea, caracterul general indirect al literaturii în raport cu simțurile face neesențiale deosebirile în ce privește posibilitățile de participare a văzului, auzului, gustului sau mirosului.

În ceea ce privește „participarea" mirosului și gustului la sentimentul frumosului natural, problema este, de asemenea, needificatoare. Cele două simțuri în cauză nu participă, după părerea noastră, în mod *direct* la sentimentul frumosului natural, ci numai ca fenomene secundare, subordonate, în măsura potențialității lor cenestezice. Se constituie, într-adevăr, un halou cenestezic care *însoțește* sentimentul frumosului natural, dar nu face parte din structura estetică a acestuia. În consecință, este riscant a căuta deosebiri radicale între frumosul artistic și cel natural în funcție de absența sau prezența mirosului și gustului.

Legea nontransponibilității era destinată „să asigure definitiv autonomia radicală a esteticului artistic față de esteticul natural și de a împiedica o dată pentru totdeauna alinierea acestora"[14]. Înăuntrul legii nontransponibilității, susținerea autonomiei artei nu se identifică însă cu tendințele autonomiste și estetiste. Lucian Blaga a formulat în estetica românească una din criticile cele mai adecvate și mai expresive la adresa acestor tendințe. „Grija cea mai mare a autonomiștilor este să delimiteze arta față de celelalte creații de cultură. Ei sînt paznicii geloși ai unui ținut, pe care îl vor fi ferit de orice incursiune. E neîndoios — scria el — că acțiunea de purificare estetică a artei a fost în unele momente pe deplin justificată. Nu e mai puțin adevărat că această acțiune a degenerat uneori, ea însăși, luînd formele unui foarte condamnabil estetism".

[14] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, p. 37 și 95.

Celor tentaţi astăzi să exalte în exclusivitate esteticul, silindu-l să-şi ferece ferestrele în faţa aerului proaspăt, a glasurilor şi miresmelor lumii, le reamintim următoarea caracterizare dată de Blaga: „Estetismul favorizează creşterea parazitară a structurilor estetice ca atare şi, însoţit fiind de o curioasă fobie faţă de orice substanţă sau semnificaţie mai amplă sau mai profundă, duce inevitabil la o anemiere a artei". Şi ceva mai departe: „Artei îi priește numai climatul paralelismului cultural, şi o anumită discreţie cît priveşte cultivarea esteticului propriu-zis. Estetismul se face vinovat de două mari greşeli: 1) Prin tendinţa sa de izolare şi de purificare estetică a artei, el duce la evaporarea substanţei acesteia. 2) Estetismul, năzuind să instaleze hegemonia esteticului atît în cultură, cît şi în viaţă în general, conduce în ansamblul culturii la un fel de elefantiază cvasiartistică"[15]. Dacă autonomismul şi estetismul tind să determine natura specifică a artei printr-un proces de singularizare absolută a atitudinii estetice faţă de toate celelalte valori, autonomia frumosului artistic pe care o afirmă „legea nontransponibilităţii" are un alt înţeles. Recunoscînd corelarea permanentă a esteticului artistic cu alte valori umane, ea se referă îndeosebi la opoziţia „ontologică" între frumosul natural şi cel artistic. Preţuirea estetică în ordinea existenţială a artei e considerată ca posibilă numai în perspectiva deschisă prin termenii: mister, *revelare* metaforic-sensibilă, stil.

Dacă neidentitatea dintre frumosul artistic şi cel natural este o idee cu tradiţii îndelungate în istoria esteticii, legea nontransponibilităţii aduce în peisajul ideilor estetice contemporane o notă de originalitate, marcată de ideea unor planuri existenţiale radical deosebite, ceea ce face imposibile reductibilitatea şi transferul reciproc ale celor două specii de frumos. Într-o perioadă în care numeroase orientări teoretice tind spre definirea structurilor estetice prin renunţare la valoarea semnificaţiilor, a intenţiilor revelatorii, legea nontransponibilităţii formulată de Lucian Blaga reliefează ca trăsătură *specifică*, necesară, în structura frumosului artistic, valoarea semnificaţiilor şi intenţiilor revelatorii. Elementele diverse, caleidoscopice, ale operei de artă se organizează şi se structurează estetic *„numai atunci cînd sînt subordonate unui întreg revelatoriu, abisal-stilistic modelat"*[16]. Dincolo de unele formulări conceptuale prea

[15] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, p. 74—75.
[16] Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

încărcate şi difuze, legea nontransponibilităţii năzuieşte neîncetat să caracterizeze frumosul artistic, în ceea ce priveşte alcătuirea lui interioară, nu numai în funcţie de elementele strict formale, ci — nemijlocit — şi în funcţie de încărcătura revelatorie, semnificativ-umană. Fără această încărcătură, frumosul în artă s-ar reduce, în cele din urmă, la o elefantiază cvasiartistică.

Scanned with OKEN Scanner

V. Sensul logodinamic al frumosului

1. Lógos și dynamos

Una din ideile cele mai frecvente care stabileşte apropieri, puncte de contact între concepţiile estetice româneşti în interpretarea frumosului este cea a dinamicităţii. La Tudor Vianu, realizarea frumosului artistic, în năzuinţa sa către perfecţiune, presupune o permanentă transformare, o strălucire mobilă din toate unghiurile. Frumosul psihofizic, preconizat de Mihail Dragomirescu, este lipsit de mobilitate numai în ceea ce priveşte determinarea cauzal-istorică, oarecum exterioară, însă din perspectiva alcătuirii *lăuntrice*, strict specifice, a capodoperei, frumosul capătă o strălucire variabilă, plină de mobilitate. În legea nontransponibilităţii, formulată de Lucian Blaga, intenţia revelatorie aduce înăuntrul frumosului artistic pulsaţiile, neliniştile subiectivităţii artistului, care condensează în structura lor adînci semnificaţii umane. Ideea dinamicităţii [1] capătă în unele concepţii o asemenea pondere pînă la a fi apreciată ca esenţa structurală cea mai intimă, definitorie a frumosului. Este tocmai ceea ce a tins să sugereze *lógodynamosul* invocat şi analizat de Liviu Rusu [2], concept împrumutat din Ernst Barthel [3].

În această privinţă, autorul a pornit de la ideea *lógos*-ului antic, concept împămîntenit de Heraclit în filozofie. Este vorba de acel sens al *lógos*-ului conceput ca pulsaţie fundamentală a întregii existenţe, ca „raţiunea ei de a fi". Cu alte cuvinte, se iau în considerare existenţa în necontenita ei devenire, capacitatea acesteia de a se defini ca atare, în mod plenar, prin dimensiunea

---

[1] Această idee este prezentă şi în *Frumosul şi valoarea estetică* de Gh. Achiţei, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1968.

[2] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, Cluj, Edit. Universităţii, 1946.

[3] Ernst Barthel, *Ästhetik, Der „Welt als Spannung und Rhythmus", zweites Buch*, Leipzig, 1928.

Scanned with OKEN Scanner

dinamicității. Pulsația a tot ce există, devenirea neîntreruptă realizează, prin lupta încordată a contrariilor, o ordine, un echilibru armonic. Lógosul exprimă tocmai această unitate armonică înfăptuită în procesul dramatic al dinamicității existențiale. Prin urmare, lógosul este de fapt *lógodynamos*.

Prevenind interpretarea conceptului de *lógos* ca pe o forță supranaturală, ca pe o idee absolută de genul celor invocate în filozofiile strict idealiste, Liviu Rusu subliniază că „lumea fizică și morală, viața individuală și colectivă, cu un cuvînt existența în toate aspectele ei participă la acest *lógos*, care, bineînțeles, nu este o substanță absolută, ci tocmai acea unitate adîncă a normelor inerente care duc spre o ordine armonică. Prin urmare, nu este vorba despre rațiunea abstractizantă, care, prin gîndirea discursivă, duce la concepte rigide, ci despre o rațiune vie, care canalizează întreaga existență spre un *Kósmos* armonic" [4]. Rațiunea de a fi a frumosului, solicitarea lui umană este căutată aci, în acest proces. Sensul logodinamic — în măsura în care i se conferă o imanență normativă înăuntrul întregii existențe — se înrudește cu acea idee exprimată de Tudor Vianu ce definea frumosul ca un „comandament" diriguitor. Ambele idei însă își au rădăcinile într-o procesualitate a existenței umane hrănindu-se din ea, ceea ce le ferește de extremismul idealismului tradițional, care punea universul în dependență absolută de forțe suprapuse. Însăși ideea asocierii lógosului cu arta este prezentă și în estetica lui Tudor Vianu : „Refugiul din viață în artă marchează pășirea într-o lume nouă a ordinii, a necesității, a lógosului imanent" [5]. Dar, spre deosebire de concepția lui Vianu, care se referă îndeosebi la relația dintre perfecțiune și frumos *în artă*, sensul logodinamic exprimat de Liviu Rusu recunoaște virtuțile estetice ale frumosului înăuntrul *întregii* existențe. În această privință, concepția pe care o analizăm aici se integrează în rîndul celor ce acordă drept de cetățenie, înăuntrul esteticii ca știință, atît frumosului artistic, cît și celui natural.

Într-o lucrare anterioară *Logicii frumosului*, intitulată *Essai sur la création artistique* [6], Liviu Rusu a adoptat, cum a ținut să mărturisească mai tîrziu, o atitudine sceptică față de problema frumosului. Motivul acestei atitudini l-a constituit ideea că aspectele esențiale ale creației artistice prezintă particularități ireconcilia-

---

[4] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 5—7.
[5] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 414.
[6] Apărută în *Bibliothèque de Philosophie contemporaine*, Paris, Alcan, 1935.

Scanned with OKEN Scanner

bile cu frumosul natural. Părăsind complet această atitudine, meditaţia sa ulterioară l-a condus la convingerea că — fără a recurge la o identificare a celor două domenii ale frumosului — formele lui fundamentale se regăsesc atît în artă, cît şi în natură. Firește, Liviu Rusu recunoaşte însemnătatea deosebită a frumosului în artă. El sublinia că manifestarea acestuia „cea mai pură o găsim în artă" [7]. Corespunzător sensului logodinamic al frumosului, arta, cum observa Mircea Florian [8], este purtătoarea patetică a unei viziuni cosmice.

2. Frumosul şi „eul originar"

Dacă Tudor Vianu caracteriza frumosul artistic ca fiind izbutirea esteticului, realizarea deplină a virtuţilor lui, dacă Lucian Blaga a lăsat în suspensie astfel de distincţii, tinzînd implicit către o suprapunere a celor două concepte, concepţia care a promovat sensul logodinamic a purces la o identificare explicită a frumosului cu esteticul. Dar o identificare înăuntrul căreia frumosul este considerat fenomenul estetic *de bază*.

Toate sistemele şi concepţiile s-au lovit de-a lungul ştiinţei noastre de dificultatea de a distinge între frumos şi estetic. Fluenţa deosebită a conceptului de frumos a derutat sau descurajat pe unii, a îndîrjit pe alţii în căutarea unor distincţii, a unor nuanţe abia perceptibile, de mare subtilitate. Pe alţi cercetători însă — cum este cazul concepţiei lui Liviu Rusu — i-a condus la o sinonimizare de concepte. Poziţia unei asemenea sinonimizări nu este de loc uşoară în cadrul esteticii moderne, care şi-a deschis porţile în faţa diversificării şi înmulţirii categoriilor, a distincţiilor oricît de neînsemnate. Cei care au opinat pentru o identificare hotărîtă au intuit această situaţie dificilă şi, recunoscînd diversitatea categoriilor estetice, au încheiat prin a adopta formula tradiţională a considerării lor ca forme variate ale frumosului.

Am considerat necesare aceste precizări pentru a atrage atenţia cititorului că înăuntrul concepţiei care promovează sensul logodinamic al frumosului, sinonimizarea amintită apare foarte pregnant în legătură cu ideea de „eu originar".

---

[7] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 18.
[8] Mircea Florian, *Metafizică şi artă*, Bucureşti, Casa şcoalelor, 1945, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă — în ce privește opinia pe care o analizăm — căutăm o asociere între cuplul *frumos-lógos* și cuplul *frumos-„eu originar"*, putem spune că, la nivelul lógosului, frumosul se conturează ca unitate armonică de dimensiuni *cosmice*, cuprinzînd *întreaga existență*, iar la nivelul „eului originar" ne este prezentată unitatea armonică a *sentimentului* de frumos, structura acestei unități înăuntrul *spiritualității umane*. În interiorul concepției despre sensul logodinamic al frumosului, „eul originar" ne apare ca un *lógodynamos în miniatură*, *lógodynamos*-ul spiritualității omenești.

Ideea de „eu originar" a fost abordată de Liviu Rusu nu numai în legătură cu problema frumosului, ci constituie un motiv teoretic de bază în lucrările sale de estetică din trecut. Avem în vedere — în afară de *Logica frumosului* — îndeosebi *Estetica poeziei lirice*. „Eul originar — ni se spune — este un întreg unitar, adică este stăpînit de ordine, acord, armonie" [9]. Realizarea unei unități între facultățile spiritului, în cadrul atitudinii estetice, nu este, cum se știe, o teză nouă. Ea ne apare astăzi ca un adevăr elementar, de necontestat. Ideea de „eu originar" are însă un alt sens decît înțelegerea unității ca o *colaborare* sintetică a diferitelor aspecte ale conștiinței individuale.

Se pornește de la constatarea că viața subiectivă, cu toată varietatea aspectelor ei, nu se destramă, ci se impune ca un proces unificat. Iar această unitate nu este separată de multiplicitatea eului individuat, ci este inerentă lui. „În orice afirmație a eului individuat se păstrează urmele tendinței spre unitate, care pulsează ascuns, dar care este copleșită de dinamica centrifugă a individuației. Unitatea deci nu intervine ca un factor exterior, ci ca o propulsiune inerentă" [10]. Specificul atitudinii estetice, al sentimentului de frumos, se subliniază, este că aci „eul originar" ajunge în stare *dominantă*. „În timp ce în viața de toate zilele, în fața obiectelor obișnuite, eul nostru se manifestă ca o subiectivitate diferențiată, cu trebuințe, tendințe, instincte ce se deosebesc vădit între ele, cu un intelect și o voință destul de bine conturate și specializate, dimpotrivă, în atitudinea estetică, eul nostru este stăpînit de potențialitatea dinamică originară care este la baza tuturor celorlalte manifestări" [11]. Este vorba, așadar, de o unitate *nucleară* nediferențiată. Se apreciază că, dacă adevărul are ca funcție specializată intelectul, iar binele voința,

[9] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 85.
[10] *Ibidem*, p. 66.
[11] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

în „eul originar" aceste funcţiuni apar nediferenţiate, „aşa încît în frumos se răsfrînge simţirea provocată de această unitate indisolubilă" [12].

Căutînd justificarea frumosului, ca *cerinţă* a spiritului omenesc, Liviu Rusu tinde de fapt către ideea unei sinteze *compensatoare* între adevăr şi bine. Adevărul şi binele sînt concepute ca valori transgrediente, altoite pe nemulţumire. Aceasta ar fi asemănarea dintre ele. Deosebirea ar consta în faptul că adevărul ne tălmăceşte existenţa, adică ceea ce *este*, în vreme ce binele ne tălmăceşte străduinţa, adică ceea ce *trebuie să fie*. Adevărul şi binele sînt concepute, astfel, ca două dimensiuni, două lumi în antiteză. Dar omul, însetat să remedieze această discrepanţă, caută un domeniu în sînul căruia năzuinţa spre ceea ce este să fie împăcată cu năzuinţa spre ceea ce trebuie să fie. „Ei bine, terenul de împăcare dintre cele două lumi în antiteză va fi frumosul. Frumosul nu este altceva decît acel domeniu în sînul căruia jocul dialectic dintre cele două năzuinţe ajunge la o sinteză" [13].

Ideea frumosului ca o sinteză compensatoare, pe terenul căreia adevărul şi binele să se armonizeze, este, poate, ispititoare, dar, după părerea noastră, vulnerabilă. Adevărul nu constă *numai* în ceea ce este, *ci şi* în ceea ce poate sau trebuie să fie, corespunzător dinamicii unor legităţi. După cum binele nu constă *numai* în ceea ce trebuie să fie, *ci şi* în ceea ce este. Aceasta depinde de tipul, de configuraţia, de conţinutul relaţiilor umane concrete pe care le luăm în consideraţie. Dacă atît adevărul, cît şi binele pot fi şi ceea ce este şi ceea ce trebuie să fie, atunci discrepanţa lor nu ne mai apare întotdeauna ca reală, ca ceva absolut şi permanent. În consecinţă, frumosul nu mai poate fi justificat ca o necesitate a împăcării nepotrivirilor între adevăr şi bine. În postfaţa la recenta reeditare a *Logicii frumosului*, autorul devine instabil faţă de punctul său de vedere exprimat anterior, deoarece, de astă dată, tinde să confere *adevărului* rolul esenţial în realizarea unităţii adevăr-bine-frumos. El subliniază, în acest sens, că „scrutarea a ceea ce este trezeşte năzuinţa spre bine şi năzuinţa spre frumos, cu alte cuvinte : calea adevărului animă binele, şi tot el animă şi frumosul" [14].

Virtuţile unificatoare, sintetizatoare ale sentimentului de frumos sînt, într-adevăr, incontestabile. Dar specificul acestui proces unificator constă, după părerea noastră, în faptul că, pe măsură ce

---

[12] *Ibidem*, p. 70.
[13] *Ibidem*, p. 29.
[14] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, Bucureşti, E.P.L.U., 1968. p. 175.

Scanned with OKEN Scanner

el se realizează, *nu inhibează* diferențierea celorlalte dimensiuni ale conștiinței, ci, dimpotrivă, o potențează, însă la nivelul *aceleiași* armonii imanente. Față de virtutea unificatoare a esteticului, concepută adeseori ca o *colaborare* oarecum exterioară a altor dimensiuni spirituale, ideea de „eu originar" aduce un spor de cunoaștere, de investigație originală în estetica europeană prin efortul de a concepe sinteza ca pe un proces intrinsec, la nivelul unui nucleu. Dar — încă o dată — această unificare nu anulează diferențierea. Tocmai în aceasta constă dificultatea foarte accentuată de a surprinde taina caracterului sintetizator al sentimentului de frumos. Este o unitate ce se realizează, probabil, nu prin aducerea în sine, nu prin absorbția altor elemente care să fie retopite și să-și piardă personalitatea, ci prin iradiații în toate dimensiunile conștiinței, unitate a unei funcționalități incantatorii, proprie spiritului uman relativ evoluat, rafinat.

Sentimentul frumosului, conceput ca „eu originar" *nediferențiat*, înăuntrul căruia adevărul ca dimensiune intelectuală și binele ca dimensiune etică, afectivă, să nu mai poată fi distinse, este o idee care rezistă cu greu în fața evoluției artei moderne. Neîncetat, frumosul artistic tinde să-și deplaseze centrul de greutate către virtuțile intelectului, palpîndu-le, măsurîndu-le pulsul și ritmurile interne, glorificîndu-le la nivelul unui extaz al absoluturilor. Dacă impresionismul a mizat pe strălucirea senzorială a frumosului, pe inefabilul efemerului, pe dinamica fulgurantă a vizualității, ulterior, frumosul artistic a apelat tot mai intens la sinteza și nuanțarea intelectuală. Astăzi, frumosul artistic invocă aproape permanent *diferențierea* facultăților spirituale, zăbovind acolo unde găsește un miez mai dens.

Concepția care promovează sensul logodinamic al frumosului nu respinge implicațiile intelectului, ale rațiunii. Estetica psihologistă a văzut în fenomenul estetic îndeosebi o problemă a afectivității, a sentimentului. Exaltînd această componentă a subiectivității umane, psihologismul a înclinat nu o dată către predispozițiile romanțioase, către sentimentalismul dulceag. Refuzînd astfel de predispoziții, Liviu Rusu pledează pentru ideea frumosului care implică un însemnat aspect intelectual, rațional. Dar „nu trebuie să ne lăsăm seduși de ideea că ar fi vorba despre o reabilitare a intelectului *alături* de sentiment, în sensul că fenomenul estetic ar implica îmbinarea armonică atît a sentimentului, cît și a intelectului. În cazul frumosului, nu este vorba despre o îmbinare a facultăților spiritului, îmbi-

nare care nu poate fi decît la suprafaţă, ci despre un substrat primordial, în care aspectele variate ale spiritului mocnesc într-o unitate nediferenţiată. Acest substrat unitar, la rîndul său, este stăpînit cu o forţă elementară de năzuinţa spre normele raţionalităţii"[15]. Este vorba deci, întrucîtva, de un alt înţeles care se dă invocării raţiunii în domeniul frumosului decît acela pe care l-am avut în vedere mai sus. Concepţia despre sensul logodinamic invocă raţiunea ca *lógos*, ca năzuinţă normativă spre ordine, spre armonie, ca dimensiune care stă la baza unui „eu originar" nediferenţiat. Sensul logodinamic al frumosului invocă nu atît *raţiunea umană*, cu încărcăturile, cu încordările ei de incendiu ce mocneşte în spuză — aşa cum o întîlnim adesea înăuntrul fenomenului artistic contemporan —, cît o *raţionalitate cosmică, obiectivă*, la nivelul unui dinamism al întregii existenţe.

Aşa cum logosul existenţial nu cunoaşte stagnarea, încremenirea, „eul originar" se caracterizează printr-o neîncetată pulsaţie dinamică. Una din ideile preţioase pe care le implică sensul analizat aici o constituie tocmai faptul că acest dinamism imprimă armoniei frumosului o tensiune dramatică. Este o veritabilă viziune dialectică, ce exclude acea concepere conservatoare a armoniilor estetice asemănătoare unor împăcări idilizante, sentimental-patriarhale. Armonia, ordinea, echilibrul frumosului sînt considerate din perspectiva tensiunilor pe care le eliberează dinamicitatea unor factori antitetici. Ceea ce rămîne mai puţin clar şi prea puţin convingător este faptul că factorii antitetici se referă la discrepanţele dintre adevăr şi bine, a căror înlăturare ar fi solicitat unitatea de „eu originar" a frumosului.

Se ridică întrebarea: dacă înăuntrul frumosului domină unitatea acestui *eu nediferenţiat*, de unde antiteza care să genereze tensiune? Nu este aci o contradicţie de nerezolvat, o inconsecvenţă a concepţiei pe care o analizăm? Năzuind să prevină această obiecţie inevitabilă, Liviu Rusu a ţinut să sublinieze că „nu este contradicţie la mijloc. Unitatea care se evidenţiază în cazul frumosului nu este statică, ci dinamică. Mişcarea din adîncimi este condiţionată de tensiunea factorilor antagonişti, însă tocmai datorită acestei mişcări antagonismul se echilibrează, opoziţia se unifică. Unitatea de la baza frumosului nu înseamnă uniformitate, ci tocmai o tensiune între diferiţi poli contradictorii care duc la o mişcare centralizată, datorită căreia tendinţele opuse se unifică într-o sinteză.

[15] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 8—9.

Această sinteză nu elimină factorii antagoniști, ci îi absoarbe. Iar această unitate sintetică persistă în măsura în care antitezele se menţin în tensiunea lor'' [16]. Dar, cum am încercat să arătăm, tocmai această ,,absorbţie'' şi ,,nediferenţiere'' ridică probleme, creează dificultăţi şi incertitudini.

S-a trecut şi la unele formulări normative ale frumosului după formele, după tipurile de tensiune în care acesta se exprimă : uşoară, echilibrată şi anarhică. Corespunzător acestor clasificări normative, Liviu Rusu a încercat o clasificare a individualităţilor artistice. După părerea noastră, astfel de clasificări sînt riscante, pentru că ele tind să supună unor rigori de Pat al lui Procust inepuizabilitatea multicoloră a fanteziilor geniale, refractare întotdeauna tiparelor. Eminescu, de pildă, este inclus în categoria frumosului exprimat ca tensiune uşoară. Este o distincţie normativă ce simplifică şi nu convinge. Dacă ţinem seama de *Luceafărul*, opera fundamentală a lui Eminescu, constatăm că Hiperion are un destin adînc dramatic, de geniu, care se zbuciumă între condiţia lui de scînteie nemuritoare — înstrăinată de dimensiunea cotidiană a existenţei umane — şi voluptăţile, bucuriile unei lumi efemere. Tensiunea pe care o degajă *Luceafărul* este multilaterală, copleşitoare, ţinînd de ceea ce fiinţa umană are în ea uşor, epicureic, cotidian şi efemer, dar şi de neliniştile ei mai înalte, de zbuciumul înfăptuirilor superioare, de năzuinţa către nemurire. Această năzuinţă nepotolită îşi afirmă treptat superioritatea, dominanţa asupra voluptăţilor mai puţin consistente şi trecătoare. *Luceafărul* este o capodoperă dincolo de tipare, cu atît mai mult dincolo de frumosul artistic al unei tensiuni uşoare. Tolstoi — ca să ne referim la un alt exemplu — este încadrat de concepţia despre sensul logodinamic al frumosului în tensiunea echilibrată. Dar un roman ca *Război şi pace* a condensat o experienţă umană care depăşeşte cu mult destinele echilibrate şi previzibile. Dacă normativizarea marilor opere artistice după tensiunile frumosului este o operaţie care comportă riscuri numeroase, este de reţinut, credem, ca trăsătură valoroasă, în consensul ritmului interior al artei contemporane, relevarea cu precădere — de către concepţia analizată aici — a tensiunilor, a neliniştilor pe care le degajă frumosul artistic într-un secol al transformărilor radicale.

---

[16] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 97.

3. Urîtul — valoare anestetică?

Concepţia despre sensul logodinamic al frumosului contestă categoric drepturile de cetăţenie ale urîtului înăuntrul esteticii. „Urîtul — ni se spune — este prin definiţie ceva anestetic şi, ca atare, el n-are ce căuta în estetică, la el se poate recurge cel mult pentru a învedera aspectul *negativ* al frumosului, aşa cum o şi face, de exemplu, J. Volkelt. Urîtul niciodată nu poate deveni un ideal de prezentare sau realizare estetică"[17]. Această repudiere atît de neîndurătoare, de categorică, a urîtului ca valoare estetică, ne surprinde la o concepţie care pune accentele esenţiale pe prefaceri, pe mobilitate, pe dinamică. Aprecierea citată se înrudeşte — într-o oarecare măsură — cu opinia lui G. Santayana, care, în *The Sense of Beauty* (1896), conferă valoare estetică doar frumosului, drepturile urîtului plasîndu-le exclusiv în domeniul moralei.

Urîtul nu poate fi expediat atît de simplu ca o valoare anestetică, adică în afara esteticului. În raport cu evoluţia artei, îndeosebi în ultimele două secole, poziţia urîtului s-a modificat enorm chiar în sensul afirmării unor virtualităţi estetice pozitive. „Din bube, mucegaiuri şi noroi / Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi" — poetizează Arghezi cu îndrăzneală totală, aproape programatic, o astfel de mişcare spirituală. Străvechea opoziţie frumos-urît se menţine, firesc, dar ea a devenit cu mult mai mobilă, mai elastică, peste malurile despărţitoare au apărut punţi pe care se poate circula dintr-o parte în alta. În idealurile clasice, cu privirea întoarsă neîncetat către modelele antichităţii greco-romane, frumosul şi urîtul sînt pereche corelativă, după părerea noastră, numai *formal*, pentru că, *în fond*, cele două concepte stau spate în spate. Abia treptat, în măsura în care cele două coordonate au început să se aşeze faţă în faţă, solicitîndu-se reciproc, ele au devenit cu adevărat pereche corelativă. Acest proces a devenit posibil încă în arta plastică medievală, dar a început să crească prin contribuţia adusă de drama şi tragedia shakespeareană, care au impulsionat investigaţia artistică a unor trăsături negative ale fiinţei omeneşti, ale mentalităţilor preconcepute, pîngăritoare. Cu timpul, arta şi-a intensificat atît de mult conştiinţa virtualităţilor ei în investigaţia multilaterală a

[17] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 19—20.

existenței încît creația secolului trecut — dar mai ales cea din secolul nostru — n-a ezitat să proclame urîtul drept una din valorile estetice cele mai prestigioase.

Concepția despre sensul logodinamic al frumosului recunoaște faptul că o multitudine de aspecte urîte din viață, pot căpăta în planul artei aura atractivității. „Însă este cu totul greșit — apreciază Liviu Rusu — ca de aici să se scoată concluzia că urîtul este o categorie estetică, și anume din două motive: în primul rînd acel subiect sau obiect este atractiv nu prin urîțenia lui, ci prin ceea ce are el «caracteristic» și «expresiv»; în al doilea rînd, acest subiect este trecut prin filtrul creator al artistului, datorită căruia prin trăsăturile caracteristice și expresive se manifestă anumite înțelesuri adînci, care cuceresc. În felul acesta, subiectul tratat nu se impune prin urîtul grosolan al realității brute; el a trecut printr-o transformare, a devenit ceva atrăgător, invitînd la contemplație și aprofundare, adică a devenit de fapt *frumos*" [18]. Se află aci cîteva constatări, cîteva observații întemeiate, adecvate, care alunecă însă către concluzii inadecvate. Astfel, ni se impune ideea că un subiect urît devine atractiv în planul artei prin potențarea lui expresivă, din perspectiva viziunii transfiguratoare a artistului. Dar de aici nu reiese că urîtul ar fi o categorie anestetică. Virtutea expresivității intră ca una din componentele esențiale în structura esteticului, și dacă transfigurarea artistică a urîtului o dovedește — și încă cu prisosință —, atunci cu atît mai mult sîntem solicitați să nu alungăm această valoare din știința estetică. Concluzia la care ajunge Liviu Rusu este aceea că transfigurarea artistică anulează de fapt urîtul, locul lui luîndu-l frumosul. Tocmai în aceasta constă — ni se pare — vulnerabilitatea interpretării sale.

După părerea noastră, urîtul nu devine frumos atunci cînd — trecînd prin subiectivitatea artistului — pășește în planul creației. Convertirea artistic-*expresivă* semnifică dezvăluirea ca atare a urîtului, silindu-l să se trădeze intens ca valoare umană negativă. El se corelează acum cu frumosul mai mult decît în oricare situație, privindu-se față în față, iscodindu-se cu toată intensitatea, într-un proces de dezvăluire reciprocă mai plenară a trăsăturilor interioare. „Atractivitatea" urîtului este expresivitatea lui șocantă, adeseori

[18] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, p. 20.

fascinantă, ieşită din comun, pe care, intuind-o, artistul o potenţează la maximum cu fantezia lui. Dacă Liviu Rusu a intuit mai puţin exact dinamica urîtului în artă, concepţia sa *de ansamblu* privind *sensul logodinamic al frumosului* are elemente neîndoielnic viabile : relevarea procesualităţii, a tensiunii şi a neliniştilor tinde să contureze conceptul unui frumos zbuciumat, în necontenită prefacere, înscriindu-se ca o contribuţie proprie în mişcarea ideilor estetice contemporane.

VI. Frumos şi saeculum

1. Variabilitatea temporală şi spaţială a frumosului artistic

Problema configuraţiei şi mobilităţii frumosului în raport cu unele coordonate social-istorice s-a înscris şi înăuntrul capitolelor anterioare, însă într-un mod sumar, subordonat altor aspecte teoretice care ni s-au impus. Considerăm, de aceea, necesare unele sublinieri speciale ale ideii dinamicităţii frumosului şi relaţiilor sale cu urîtul, din perspectiva a ceea ce Tacit a numit *saeculum*, adică spirit al veacului, care implică, la rîndul său, perspectiva istoricităţii artei. Ideea ni s-a impus cu atît mai mult cu cît ea a preocupat teoreticieni de talia unor Eugen Lovinescu şi Mihai Ralea, ale căror opinii nu le putem, firește, ignora.

Frumosul — observa Lovinescu — exprimă în exclusivitate formula estetică a individului ce-l percepe; el nu poate constitui o noţiune universală, uniform valabilă, ci numai expresia unei plăceri variabile, strict individuală [1]. Ideea relativizării maxime a unui frumos care nu depăşeşte cadrul unei subiectivităţi exclusiv individuală, a circulat — cum se ştie — îndelung în estetică. Lovinescu a plătit tributul său acestei idei, dar nu i-a căzut pradă în mod iremediabil. În opera lovinesciană, accentul *esenţial* cade pe variabilitatea *istorică* [2] a frumosului, şi nu pe cea exclusiv individuală, pe *mutaţiile* în timp şi spaţiu, în funcţie de arta diverselor popoare.

Lovinescu a susţinut deschis, explicit ideea că o creaţie literară anumită poartă amprenta epocii, îndreptîndu-şi adeseori atenţia către proza cu un pronunţat caracter social. „...În orice operă

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, *Mutaţia valorilor estetice*, Bucureşti, Edit. „Ancora", p. 8.

[2] Vezi şi eseul lui Nicolae Manolescu, *Mutaţia valorilor estetice*, „Luceafărul" din 29 martie, 1969, care analizează într-un mod original problema raportului istoric-universal în opera estetică a lui Lovinescu.

Scanned with OKEN Scanner

de artă — scria el — se ascunde, involuntar, şi o atitudine faţă de viaţa socială, în genere infuză şi îndărătul creaţiei relativ obiective, dar păşind uneori şi în primul plan răspicat, voluntar şi transformînd-o în reflexul literar al unei conştiinţi critice" [3].

Teza pe care o subliniem — că în opera lovinesciană accentul cade pe variabilitatea istorică a frumosului — capătă un relief şi mai pronunţat dacă o corelăm cu ideea necesităţii unei literaturi epice „obiective", dezvoltată de Lovinescu în perioada interbelică. Înainte însă de a consemna şi analiza contribuţia sa în această direcţie, ni se impune întrebarea : de ce tocmai în perioada dintre cele două războaie conceptul de „creaţie obiectivă" a fost atît de solicitat ?

Tendinţa de *demistificare* a realităţii, necesitatea ca forţele progresiste să întreprindă măsuri de îmbunătăţire a soartei unor clase şi pături sociale greu oprimate, se reflectau, pe plan spiritual într-o năzuinţă de a cunoaşte şi aprecia realitatea într-un mod cît mai obiectiv, mai lucid. Realitatea socială — în coordonatele ei materiale şi spirituale — devenise extrem de complexă şi de frămîntată şi ea se cerea reflectată, explicată şi apreciată în imagini şi concepte cît mai adecvate, fără false şi exagerate transfigurări. În planul creaţiei artistice se impunea tot mai intens necesitatea înlăturării acelui frumos schematizator, dulceag şi idilizant, pe care-l susţinuse o anumită literatură sămănătoristă. Solicitările realităţii sociale deveniseră deosebit de dramatice şi integrarea artistului în contemporaneitate reclama — ca tendinţă —„supunerea la obiect" (de care vorbea Garabet Ibrăileanu în studiul său *Creaţie şi analiză*), crearea unor astfel de imagini ale căror semnificaţii variate să adere în mod inerent, cît mai complex şi mai unitar, la realitatea concret-istorică. Se făcea simţită din ce în ce mai intens cerinţa ca — din punct de vedere estetic — imaginile literare să se impună nu numai prin complexitatea semnificaţiilor, a rafinamentului lor, ci şi prin capacitatea acestor semnificaţii de a face recognoscibil ceea ce era caracteristic în realitatea umană, ca moment concret-istoric. Într-o perioadă în care, cum aprecia în 1926 un articol din *Cultura proletară*, „momentul social copleşeşte şi lasă în umbră pe toate celelalte", iar „adevărata artă, o dată cu frumosul, exprimă anomaliile adînci ale societăţii şi grăbeşte desfiinţarea lor" [4], literatura era solicitată ca, în desfăşurarea potenţelor creatoare ale fanteziei, să fie întoarsă cît

[3] Vezi „Introducerea" semnată de E. Lovinescu la volumul *Nuvele, povestiri şi poveşti* de I. L. Caragiale, Bucureşti, 1929, p. 5.

[4] Vezi „Cultura proletară", an I, nr. 1 din 15 septembrie 1926, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

mai adînc cu faţa spre realitate. În acest sens — din punctul de vedere al dezvoltării realismului în literatură — prezenta un interes din ce în ce mai mare nu numai semnificaţia realului, ci şi realul care a fecundat-o, nu numai mişcarea imaginii, ci şi structura realităţii umane, pe care — în planul convenţiei artistice — se sprijină respectiva mişcare. Pentru a desena acest proces a început să fie utilizat din ce în ce mai frecvent conceptul de creaţie „obiectivă".

E. Lovinescu vorbea de o evoluţie a literaturii române de la „subiect la obiect, de la liric la epicul pur" [5], aprecia că „sensul evoluţiei literaturii epice este în direcţia obiectivării" [6] şi într-o anumită măsură s-a încetăţenit pînă astăzi opinia că „proza obiectivă" a însemnat o deplasare a accentului de la subiectiv la obiectiv. O cercetare atentă a sensului demonstrează însă faptul că „proza obiectivă" n-a constituit pur şi simplu o *deplasare* de accent spre obiectiv. Aceasta ar fi dus, în fond, la o diminuare a însemnătăţii pe care o au semnificaţia imaginii, virtuţile ei pe planul subiectivităţii frumosului artistic. Ar fi însemnat să se tindă spre o interpretare a imaginii artistice ca reproducere plată, insignifiantă a realităţii, ca un descriptivism sec, de provenienţă naturalistă. Este drept că Lovinescu a subliniat la un moment dat: „... într-o povestire, realistă... cititorul trebuie să fie prins în plasa preciziunilor care, singure, pot crea impresia realităţii" [7]. Dar ideea nu vizează apelarea la reproducerea naturalistă, ci necesitatea unei astfel de structuri a imaginii încît aceasta să fie capabilă să sugereze realitatea. Aprecierea citată se corelează cu o altă idee a lui Lovinescu, care — în legătură cu proza satirică — subliniază că imaginea artistică „nu înregistrează lumea din afară", deci n-o reproduce aidoma, dar, transfigurînd-o în planul convenţiei, „o reconstituie involuntar" [8]. Se făcea, aşadar, o distincţie între noţiunea de *înregistrare*, *reproducere* şi aceea de *reconstituire*. Distincţia este, în cazul de faţă, de sens, şi nu terminologică; reconstituirea nu se identifică cu o copie, ci exprimă tendinţa de a da realităţii — în planul frumosului artistic — măsura care-i este inerentă. În această direcţie, Lovinescu a făcut aprecieri riguroase, de natură să sublinieze salvarea unor disocieri teoretice, conceptuale pentru critica literară: „Înlăturînd încercările extremiste, ce vor să facă din artă fie o copie fotografică,

---

[5] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV (*Evoluţia prozei literare*), Bucureşti, Edit. „Ancora", 1928, p. 377—378.

[6] *Ibidem*, p. 38—39.

[7] *Ibidem*, p. 206.

[8] *Ibidem*, p. 310.

fie realizarea arbitrară a unui ideal estetic aruncat dincolo de natură, critica nu trebuie să purceadă din puncte de plecare exlcusive..." [9]. Reconstituirea nu exclude depistarea de sensuri, de semnificaţii, ci, dimpotrivă, le implică; este un proces care presupune mişcarea fanteziei, solicită potenţele polivalente ale frumosului. Variabilitatea istorică a frumosului artistic în sensul evoluţiei literaturii epice către „obiectiv" presupune deci, în interpretarea lovinesciană, nu atît o deplasare de accent de la subiectiv la obiectiv, cît, mai degrabă, o echilibrare a unităţii celor doi termeni.

În legătură cu mutaţiile pe care le suferă frumosul artistic în timp şi spaţiu, sincronismul intervine ca un concept coordonator, ca necesitate a interdependenţei întregii vieţi într-un anumit moment istoric [10]. „Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acţiunea uniformizatoare a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare legate între dînsele printr-o interdependenţă materială şi morală" [11]. Sincronismul, cu alte cuvinte, este impus tocmai de acel *saeculum* preconizat de Tacit, de un spirit al veacului. „Acţiunea uniformizatoare" de care vorbeşte Lovinescu, este, poate, o expresie inadecvată, dar sensul ei nu este reducerea la un numitor comun, la monotonie, ci vizează *saeculum*-ul care *anima* o epocă. Arta şi frumosul constituie valori mobile nu numai în funcţie de factorii individuali, ci şi printr-o sincronizare cu evoluţia societăţii.

În această privinţă, atrage atenţia ideea lovinesciană că în civilizaţia modernă *spiritul veacului* este incomparabil *mai amplu* în raport cu civilizaţiile trecute datorită propagărilor uimitor de rapide *în timp* [12]. Progresele multilaterale realizate în comunicabilitatea omenească determină în cultura contemporană, în *saeculum*-ul nostru, o prevalare a determinantelor temporale asupra celor spaţiale. Sub aspectul realizării frumosului în artă, ideea acestei prevalări ni se pare fecundă în sensul renunţării mai rapide la ceea ce este conservator, patriarhal, anacronic şi asimilarea mai profundă, elastică a nuanţelor noi care apar. În acest sens, gustul lovinescian a recomandat — îndeosebi în poezie — frumosul inefabilului, al

---

[9] E. Lovinescu, *Critice*, vol. IX (*Poezia nouă*), Bucureşti, Edit. „Ancora", 1923, p. 23.

[10] Sincronismul lovinescian a fost analizat şi de N. Tertulian (*Eugen Lovinescu sau contradicţiile esteticismului*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1959); Ileana Vrancea (*E. Lovinescu*, Bucureşti, E.P.L., 1965),; Eugen Simion (seria de studii publicate în: „Gazeta literară", „Contemporanul", „Amfiteatru", „Ramuri" în 1967).

[11] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI, p. 14.

[12] *Ibidem*, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

sugestivităţii, înclinarea către stările muzicale, care repudiază con strucţia discursivă. „În evoluţia poeziei contemporane — scria Lovinescu — mişcarea simbolistă răspunde precis tendinţei de a reda inefabilul şi de a înlocui deci construcţia discursivă, logică, raţionalismul şi didacticismul poetic al întregului clasicism francez printr-o poezie de sugestie, care, dincolo de anecdotă şi de expunere logică, sugerează stări sufleteşti profunde, neorganice, muzicale" [13]. Lovinescu a subliniat în mod nuanţat virtuţile simbolismului [14] în consensul afirmării unei creaţii lirice care respingea ca inadecvate, ca nespecifice pentru poezie, normele descriptiviste şi cele cu iz didactic. „Muzicalizarea" frumosului în poezie nu poate fi respinsă, deoarece ea exprimă, în mod sugestiv, fluiditatea intensă a lirismului.

Lovinescu a ţinut, totodată, să nu reducă în mod simplist conţinutul sincronizării la imitaţii care să anuleze caracteristicile specific naţionale. El a precizat, de pildă, că literatura română nu poate fi explicată şi înţeleasă fără a vedea legăturile ei organice cu spiritul literaturii populare, cu o serie de factori specifici naţionali. Dacă consideră că literatura română modernă datorează conţinutul său evoluat contactului cu literaturile apusene, notează totodată că „interdependenţa nu înseamnă... şi internaţionalizare : prin faptul elaboraţiei ei de o sensibilitate determinată în parte de ereditate şi de atmosfera morală a mediului şi într-un material verbal de o rezonanţă sufletească specifică, orice literatură nu poate fi decît naţională" [15]. Estetica lovinesciană a conceput într-un mod suplu mobilitatea frumosului artistic. Configuraţia lui îi apare ca universală, îndeosebi prin dimensiunea temporală — dimensiune crescută la maximum în civilizaţia modernă —, dar, în acelaşi timp, sensurile frumosului sînt variabile de la epocă la epocă, de la naţiune la naţiune şi de la individ la individ.

În general, în estetica românească, excesele relativismului subiectivist în considerarea frumosului n-au avut prestigiu. Explicaţia trebuie căutată, credem, mai ales în perspectiva din care frumosul (artistic în primul rînd) a fost, explicit sau implicit, abordat, anume în sublinierea capacităţii lui de *comunicativitate umană*. Mihai Ralea, de pildă, observa că cei care iau în consideraţie numai

---

[13] *Ibidem* p. 162.

[14] Vezi şi I. Negoiţescu, *E. Lovinescu, critic simbolist* (studiu introductiv la volumul E. Lovinescu, *Texte critice*, Editura Tineretului).

[15] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I (*Evoluţia ideologiei literare*), p. 19.

aspectul hedonic al artei riscă să nu înţeleagă esenţa ei intimă. „Se face din frumos o religie puristă, o dogmă sterilă, izolată în splendoarea ei, un fel de zeitate imaculată, satisfăcîndu-se pe ea singură, ferită de orice contact impur”[16]. Tonul polemic la adresa autonomismului constituie, de fapt, una din trăsăturile caracteristice ale lucrărilor de estetică şi teorie literară elaborate de M. Ralea. Într-un moment în care emanciparea fertilă a esteticului generase şi unele exagerări estetizante, el demonstra cu răbdare că, dacă artistul „percepe şi exprimă individualul”, dacă el „dă lucrurilor şi fenomenelor o fizionomie unică”, dacă „face apel la emoţiile sale strict personale”, expresivitatea înseamnă neapărat şi „comunicativitate socială”. Este o teză care concordă pe deplin cu înţelesul contemporan al conceptului de mesaj artistic. Fără potenţele acestei comunicativităţi, expresivitatea frumosului, a artei în general se reduce la un plan inform, la intenţii vagi şi efemere.

O opinie apropiată de aceasta a exprimat — parţial — Marin Simionescu-Rîmniceanu. El scria că un frumos exclusiv individual nu s-ar putea bucura de comunicativitatea la care aspiră creaţia artistică[17]. Pledînd însă pentru o comunicativitate mult prea generală şi oarecum atemporală, această opinie alunecă spre o extremă opusă absolutizărilor subiectiviste, anume spre alungarea coordonatelor individuale şi variabile din structura internă a frumosului artistic. „Dacă există o deosebire între idealul artistic al diferitelor epoci, apoi acesta e acelaşi frumos completat cu feluritele adaose culturale, care decid obişnuit de timbrul diferitelor epoci, tot aşa cum contribuţia originală a diferitelor individualităţi artistice creatoare, nu realizează un nou frumos, ci acelaşi frumos de totdeauna, numai revelat în idealitatea unui timp anumit”[18]. E prezentă şi aici sublinierea dinamicităţii artei în funcţie de idealitatea concretă a timpului, de spiritul veacului, dar, în această concepţie, mobilitatea ne apare ca ceva exterior frumosului artistic, ca un „adaos” din afară esenţei lui, care ar rămîne neîncetat aceeaşi, pe deasupra timpului.

Există, într-adevăr, în structura intimă a frumosului artistic, unele elemente care se perpetuează pe perioade imense de timp, încît se poate naşte impresia unei „veşnicii” atemporale. Avem

---

[16] Mihai Ralea, *Specific şi frumos*, în „Viaţa românească”, 1925, nr. 9, p. 440.
[17] Marin Simionescu-Rîmniceanu, *Necesitatea frumuseţii*, Bucureşti, „Cultura naţională”, 1925.
[18] *Ibidem*, p. 13—14.

în vedere năzuinţa — mereu neîmplinită — către realizarea plenară a perfecţiunii, care se manifestă cu puterea unei imanenţe. Ne gîndim, de asemenea, la acea capacitate de strălucire fluentă, proprie frumosului dintotdeauna. Dar esenţa lui lăuntrică, specificitatea sa nu pot fi acoperite în întregime de aceste trăsături. În însăşi constituţia specifică a frumosului artistic se integrează acea unitate organică, acea armonizare dintre coordonate strict estetice şi alte valori spirituale (etice, filozofice, sociale şi politice, religioase etc.), cu o pronunţată configuraţie concret-istorică. Îndeosebi această armonizare introduce în fiinţa intrinsecă a frumosului artistic o variabilitate şi o dinamicitate istorică. Este, de fapt, o variabilitate istorică *dublă* : la nivelul specificităţilor naţionale, dar în acelaşi timp, de un tip mai general, la nivelul acelui *saeculum* preconizat de Tacit.

2. Din nou despre potenţele estetice ale urîtului

În ultimele secole, mobilitatea de fond a frumosului artistic s-a accentuat şi datorită schimbărilor care au intervenit în raporturile sale cu urîtul. Este o idee la care ne-am referit şi în capitolele anterioare şi care ni se impune mereu. O reluăm aici din perspectiva altor opinii şi observaţii.

O retrospectivă care să sondeze pînă în timpurile cele mai îndepărtate duce — observa M. Ralea — la constatarea că, într-o perioadă primară, frumosul a avut, cu precădere, semnificaţii biologice. „O estetică evoluţionistă atentă ne-ar arăta că primitivii consideră frumos ceea ce nu atacă cît de puţin instinctul... de conservare”[19]. De fapt, este riscant să se vorbească despre un sentiment al frumosului, constituit ca atare, la oamenii primitivi cei mai îndepărtaţi. Este vorba, doar de nişte rudimente ale unui sentiment estetic pozitiv foarte sumar, încă tulbure, inhibat de forţele oarbe, himerice, din strînsoarea cărora omul era foarte departe de a se fi eliberat. Mai tîrziu, în antichitatea greacă, arta elină — ni se spune — a fost inspirată de frumuseţea robustă, normală, fizică. „Criteriul ei estetic e biologic”[20].

---

[19] Mihai Ralea, *Arta şi urîtul* (1923); vezi volumul *Scrieri din trecut. În literatură*, vol. I, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 228.

[20] *Ibidem*, p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

Este adevărat că în antichitatea greco-romană plastica repudia ceea ce era degenerat, îmbătrînit şi monstruos. Ea glorifica seninătatea, ca şi exuberanţa, tot ceea ce era tineresc şi echilibrat în făptura omenească. Dar, după părerea noastră, criteriul acestei arte nu mai era precumpănitor biologic, ca în unele perioade primare. Perfecţiunea ideală a unor sculpturi ca cele realizate de Fidias nu constă pur şi simplu în faptul că este imortalizată plastic o frumuseţe fizică desăvîrşită. O atare concepţie — întîlnită adesea — mi se pare simplificatoare. Frumosul este conceput în arta antichităţii greco-romane din perspectiva unui ideal de armonie *atotcuprinzătoare* a fiinţei umane. *Spiritul veacului* în artă nu era simpla frumuseţe fizică, ci echilibrul *integral* al omului. Încît, dacă marii sculptori greci năzuiesc să creeze în statuile lor chipuri de o frumuseţe fizică desăvîrşită, aceasta exprima un ideal artistic *plenar*, în care erau implicate aprecieri etice şi o largă viziune asupra armoniei şi echilibrului spre care trebuie să tindă omul.

Dacă în sculptura greco-romană frumosul era dimensiunea estetică suverană, exclusivă aproape, arta creştină este negatoare. Spiritul veacului în morala creştină recomandă renunţarea, ascetismul, mortificaţia, combate lupta şi eroismul, repudiază afirmarea de sine, plăcerea şi voluptatea. „Plăcerea fină a epicureismului face loc cultului suferinţei” [21]. Acea armonie desăvîrşită a fiinţei umane care caracterizase plastica antică este înlocuită cu reprezentarea unor tipuri scheletice, măcinate de abstinenţă şi suferinţă.

Renaşterea readuce pe primul plan viziunea clasică a unui frumos echilibrat. Dar nuanţarea expresivă, cabrarea fizică şi morală pe care le introdusese arta creştină a evului mediu nu mai puteau fi şterse. Astfel de coordonate contribuiseră la creşterea diferenţierilor în artă, a ciocnirilor şi tensiunilor dramatice, încît vor reveni curînd (nu numai în plastică ci şi în literatură, dramaturgie) şi se vor dezvolta neîncetat de-a lungul veacurilor următoare. Într-o îmbinare surprinzătoare cu gustul frumosului, ca perfecţiune clasică, încheiată, identică cu sine însăşi, se afirmă cu tot mai multă vigoare ceea ce am numi gustul „urîtului”, în sensul solicitării unei expresivităţi maxime, răscolitoare şi imprevizibile. Pe măsura apropierii de timpurile moderne, gustul acesta se diversifică, se nuanţează la infinit, îndeosebi înăuntrul picturii şi literaturii.

În această ordine de idei, ne solicită atenţia opinia că „toate lucrurile frumose se aseamănă între ele. Prin originea şi prin funcţia

[21] Mihai Ralea, *Scrieri din trecut. În literatură*, vol. I, p. 230.

sa, frumosul e comun"[22]. Aspectele frumoase se aproprie de un criteriu ideal şi ca să se aproprie de acest etalon ele trebuie să fie ideale. După părerea noastră, frumosul are — cum am mai subliniat — o configuraţie polivalentă, el iradiază multiplu, ceea ce-l fereşte de o tonalitate iremediabil comună în toate aspectele existenţei. Nu este mai puţin adevărat însă că apar situaţii cînd perfecţiunea ideală a frumosului în artă creează astfel de tentative de normativizare care alunecă spre conservarea unui olimpianism monoton şi placid. Este o tendinţă pe care o întîlnim în majoritatea poeticelor clasicizante care exaltă cu voluptate serii nesfîrşite de principii seci. „În lumea urîtului însă nu există un criteriu minimal. Scara lui e infinită şi poziţia fenomenală pe această scară, fatal discontinuă, disparată"[23]. Şi mai departe : „Dacă frumosul ne apare sub aspectul lui de idealitate, urîtul nu poate fi distins decît după gradul său de particularitate, după ceea ce îl *deosebeşte* de alte fenomene, nu după ce îl aseamănă. Dacă arta frumosului era generică, aceea a urîtului va fi specifică"[24]. Febrilitatea contemporană, spărgătoare de tipare, refractară disciplinelor tradiţionaliste, caută caracteristicul, expresivul, în *toate* aspectele existenţei, fără să se mai teamă de admonestarea canoanelor unui frumos închis, prea puţin mobil.

Unele concepţii conferă urîtului o valoare pozitivă înăuntrul artei, ca o *compensaţie psihologică* în raport cu „monotonia frumosului". O opinie care ne solicită atenţia în această privinţă este cea exprimată de Emil Utitz şi reluată — în estetica românească interbelică — de Mircea Mancaş[25]. Utitz pornea de la ideea că frumosul este o valoare constantă, uniformă, identică cu sine şi deci lipsită de variaţie. În consecinţă, este solicitată — sub aspectul unei condiţii psihologice, capabilă să înlăture monotonia — o valoare contrastantă, urîtul. Preluînd ideea, Mircea Mancaş consideră, la rîndul său, că frumosul constant oboseşte, epuizează gama flexiunilor emotivităţii, diminuează intensitatea sensibilităţii, proces care reclamă, compensator, surpriza, expresivitatea urîtului. Opinia nu este de ignorat, cu atît mai mult cu cît nu o dată frumosul a fost apreciat

---

[22] *Ibidem*, p. 233.
[23] *Ibidem*, p. 233.
[24] *Ibidem*.
[25] Vezi Mircea Mancaş, *Psihologia „urît"-ului în artă*, Bucureşti, Societatea română de filozofie, 1938.

Scanned with OKEN Scanner

ca o „perfecțiune" plată, rotundă, încheiată și retrasă în sine. O atare perspectivă a solicitat diverse căutări către variație, către ieșirea dintr-o stare monotonă, dintr-un olimpianism static. *Saeculm*-ul nostru, pătruns în toate direcțiile de o dinamică incandescentă a nuanțărilor, este sensibil mai mult decît oricînd la o diversificare multicoloră a relațiilor frumosului cu lumea.

Scanned with OKEN Scanner

VII. Frumosul sofianic

În veacul nostru, cînd emanciparea esteticului a cunoscut o eliberare tot mai accentuată din chinga dogmelor şi principiilor obscure, perioada interbelică a înscris şi momentul unei orientări de reîntoarcere la *ancilla teologiae*. Ne referim la concepţia frumosului sofianic, a cărei perspectivă, deliberat şi *programatic* religioasă, se află în discordanţă faţă de toate celelalte sensuri date frumosului în estetica românească, care — cu oricîte deosebiri şi diferenţieri între ele — au evoluat, precumpănitor, în albia exigenţelor esteticii moderne.

O ignorare a concepţiei despre frumosul sofianic ar fi lucrul cel mai uşor cu putinţă astăzi, cînd a devenit acută convingerea că omul şi colectivitatea umană nu mai pot recunoaşte o altă forţă creatoare în afara propriilor lor capacităţi şi virtuţi. Să nu uităm însă că frumosul sofianic n-a fost o stearpă şi nevinovată divagaţie de anahoret şi nici o idee strecurată incidental în vreun articol oarecare, ci un sens tenace, care a izvorît dintr-o tentativă ideologică mai amplă, ce a născut să mistifice şi să supună întreaga cultură românească în stilul aventurilor fasciste. „Nu e departe vremea cînd noţiunea de cultură se va confunda cu noţiunea de gîndirism”[1], scria Petre Paulescu pe un ton revendicativ.

Gîndirismul a fost supus — în unele studii — unei analize critice obiective, competente[2]. Noi înşine am publicat un studiu despre gîndirism, arătînd, între altele, că această orientare — care asimilează programatic unele coordonate ale ideologiei fasciste — nu se identifică întru totul, de la început, cu activitatea revistei „Gîn-

---

[1] Petre Paulescu, *Elogiul culturii*, în „Porunca vremii” din 17 mai 1938.

[2] Vezi, de pildă, următoarele lucrări: *Istoria gîndirii sociale şi filozofice în România*, Bucureşti, Edit. Acadmiei, 1964; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bucureşti, E.P.L., 1967.

Scanned with OKEN Scanner

direa", privită de-a lungul anilor" [3]. Sînt aspecte asupra cărora nu vom mai reveni aici.

Gîndirismul — propagînd iraţionalismul — năzuieşte spre o estetică întemeiată pe dogmele religioase. Ideea izvorului şi a conţinutului divin al atitudinii estetice, în toate laturile sale, este etalată continuu.

În *Nostalgia paradisului*, N. Crainic a afirmat într-un mod programatic că „o estetică adevărată sau creştină nu se poate concepe pe alte baze mai solide decît cele dogmatice. Frumosul în sine, definit în mod vag de metafizică, devine pentru noi frumosul întru Dumnezeu şi astfel el este izvorul transcendent al tuturor frumuseţilor din ordinea văzută, fie frumuseţile naturale, fie frumuseţile artistice, fie frumuseţile morale" [4]. Este de observat întîi că perspectiva pur teologică ţine să se diferenţieze de tradiţionala concepţie metafizică a frumosului, ca idee în sine. Dacă în concepţiile metafizice de tip platonician, frumosul este o idee absolută, un concept abstract şi impersonal, în perspectiva dogmatic-religioasă, frumuseţea „e identică cu însăşi fiinţa lui Dumnezeu"[5]. De fapt, diferenţierea intervine nu atît în legătură cu ideea de absolut, cît cu *natura* absolutului. În metafizică, frumosul în sine se impune adeseori ca o concluzie a unei operaţii *raţionale* de reducere a frumuseţilor relative la un numitor comun, rezultînd ideea absolută de frumos. „În teologie însă, frumuseţea nu e o idee, ci însăşi existenţa revelată a lui Dumnezeu"[6]. Ceea ce N. Crainic reproşează ideii metafizice de frumos este structura-i *logică*, izvorul ei căutat în capacitatea *raţionalităţii umane*. Perspectiva teologică pe care o afirmă gîndirismul caută izvorul frumosului exclusiv în divinitate, în Dumnezeu. Chiar dacă n-o recunoaşte deschis, metafizica porneşte, totuşi, în secret, de la relativ spre absolut, *bizuindu-se pe forţele abstractizării umane*, în timp ce spiritualismul teologic pleacă de la absolut spre relativ, invocîndu-se dogmatic tutela divinităţii.

Misticizarea frumosului era invocată neîncetat de către gîndirism, pentru că — conceptul de frumos, ocupînd unul din locurile centrale în sistemul categoriilor estetice — denaturarea lui atrăgea

---

[3] Grigore Smeu, *Cîteva aspecte ale gîndirismului şi estetica obscurantistă*, în „Revista de filozofie", 1965, nr. 12.

[4] Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Bucureşti, Edit. „Cugetarea", p. 147—148.

[5] *Ibidem*, p. 146.

[6] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

punerea întregului complex de relaţii estetice sub semnul iraţionalismului. Un număr relativ mare de studii şi articole[7] au ca trăsătură comună tocmai această tendinţă. În aceste lucrări sînt negate cuceririle esteticii de-a lungul cîtorva veacuri, inclusiv unele doctrine idealiste de nuanţă raţionalistă, şi se revendică întoarcerea la spiritualismul teologic al evului mediu.

Îndeosebi orientările esteticii moderne au fost supuse unui atac constant. De pildă, punctul de vedere exprimat de Charles Lalo în *Introduction à l'Esthétique* a fost repudiat cu violenţă. Faţă de unele concepţii care ignorau potenţele subiectivităţii umane în valorificarea frumosului natural, reducînd totul la un factor obiectiv, Ch. Lalo făcea un pas mai departe prin recunoaşterea şi reliefarea intervenţiei necesare a factorului uman subiectiv în procesul valorificării acestei specii de frumos. Dar Lalo însuşi unilateraliza acest proces, reducîndu-l numai la un factor uman subiectiv, alunecînd către o subiectivizare de tip idealist. Gîndirismul repudia această concepţie, pentru că, reducînd frumosul *exclusiv* la virtuţile subiectivităţii umane, ea venea în contradicţie cu perspectiva dogmatică a spiritualismului religios, care afirma existenţa frumosului natural ca o creaţie „obiectivă" a divinităţii.

Negînd doctrinele estetice de orientare raţionalistă, gîndirismul preia şi elogiază pe acelea care caută izvorul artei în „contemplaţia mistică". În acest sens se aduceau elogii doctrinei sofiologice ortodoxe. Expresia „frumosul sofianic" a apărut pentru prima oară în românește în articolul lui N. Crainic *Sensul teologic al frumosului. Sofia*, cum se ştie, este termenul grecesc pentru *înţelepciune*. Teoria despre „*sofia*" — cu sensul ei de «înţelepciune divină» — fusese dezvoltată de spiritualismul creştin medieval şi reluată cu cîteva veacuri mai tîrziu de filozofia religioasă rusească, prin Vladimir Soloviev, Pavel Florenski şi Sergiu Bulgakov. Doctrina acestora identifică frumosul, în toate ipostazele sale, cu „*sofia*", ca „înţelepciune divină". În felul acesta, interpretarea frumosului era spiritualizată corespunzător dogmatismului religios.

---

[7] Alături de *Nostalgia paradisului*, N. Crainic a publicat, în acelaşi sens, în „Gîndirea", următoarele articole: *Sensul teologic al frumosului* (nr. 7 — 9/1932); *Teologie şi estetică* (nr. 4/1939); *Frumuseţea naturii* (nr. 5/1939); *Despre artă* (nr. 7/1939). Ideea izvorului şi a conţinutului „divin" al frumosului o găsim exprimată în termeni aproape identici în articolul lui Victor N. Popescu, *Frumosul şi creştinismul* („Gîndirea", nr. 3/1933), ca şi : în cîteva articole publicate în „Porunca vremii" de Pan M. Vizirescu şi Gh. B. Butnariu.

Elogiind doctrina frumosului sofianic, reprezentanții gîndirismului se străduiau, pe un ton revendicativ, să atragă asupra ei atenția creatorilor din domeniul artei. Nichifor Crainic și cei care au aderat în mod activ la doctrina sa estetică au fost teoreticieni informați, cu spirit analitic. Dar ei și-au subsumat *total* informația și pasiunea analitică unor concepte care exaltă canoanele specifice dogmelor teologice. Estetica gîndiristă recunoștea, de pildă, idealitatea artei, caracterul ei transfigurator, faptul că arta nu urmărește să ne redea o copie anostă a naturii. Dar această recunoaștere era afirmată *exclusiv* din perspectiva unei arte al cărei scop „e revelația în forme sensibile a tainelor de sus”[8].

Sensul reînvierii doctrinei despre frumosul sofianic, după ce ea fusese înmormîntată vreme îndelungată de istorie, era opoziția totală — o opoziție din perspectiva acelei *ancilla teologiae* — față de străduințele moderne de a elibera esteticul de canoane și dogme, de a asigura libertatea de mișcare a artei și a ideilor despre ea. A fost necesară fermitatea polemică, îndelungată și constantă, a unor oameni de cultură progresiști — George Călinescu, M. Ralea, T. Vianu, M. R. Paraschivescu — care au luat poziție față de tentativa gîndiristă de a denatura sensul unor valori artistice. În cîteva articole publicate în „Viața românească”, în „Capricorn”, într-un capitol din *Istoria literaturii românești*, George Călinescu a luat atitudine împotriva tendinței de misticizare a conținutului literaturii românești. El atrăgea atenția opiniei publice asupra pericolului pe care-l reprezenta „tendința fantastică de a transforma istoria literaturii române într-un fel de *Viețile sfinților*”[9]. Cei care sînt tentați să analizeze gîndirismul fără discernămînt critic uită că niciodată în istoria culturii românești nu s-a încercat o tentativă atît de stăruitoare și primejdioasă de a denatura sensul valorilor culturale progresiste cum a întreprins-o această orientare.

---

[8] Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, p. 195.

[9] George Călinescu, *Nufărul negru sau micul chip ingeresc*, în „Viața românească”, 1931, nr. 7 și 8, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

Încheiere

La capătul acestui studiu ni se impune din nou întrebarea: ce este frumosul? Varietatea încercărilor de a da un răspuns o datorăm nu numai diferenţierii de păreri în căutarea definiţiei celei mai adecvate, ci şi faptului că fluenţa izbitoare, frapantă a frumosului împiedică stabilirea unei formule definitorii. După părerea noastră, frumosul are o alcătuire polifonică, *poliestetică*. Sensurile pe care le-am studiat istoric ne-au întărit această convingere.

Frumosul ni s-a impus într-o multitudine de ipostaze: ca strălucire a formei şi a adevărului, ca năzuinţă către realizarea perfecţiunii, ca realizare plenară a esteticului în artă, ca adevăr al sensibilităţii estetice, ca *lógodynamos* etc. Dacă ar fi să condensăm la maximum multitudinea de ipostaze într-una singură, am putea, eventual, să spunem că frumosul este o voluptate a armoniilor. Dar şi această formulă devine relativă, incertă, de îndată ce luăm în consideraţie drepturile de cetăţenie ale urîtului înăuntrul esteticii şi corelaţiile lui variate cu frumosul. Şi atunci calea cea mai potrivită ni se pare a fi nu aceea a unei încercări de a defini frumosul ca pe un răspuns la o întrebare, ci de a purcede la caracterizări treptate — mai întinse sau mai restrînse —, care să depisteze structura polivalentă, iradiaţia caleidoscopică a frumosului.

Datorită mobilităţii ei atît de accentuate, ideea de frumos nu mai este abordată de estetica modernă ca o normă clasicizantă. „Norma frumosului", fixatoare de reguli, atît de des invocată de estetica tradiţională, devine în estetica modernă — am spune — „norma" fluenţei şi mobilităţii lui. În fapt, deci, frumosul este conceptul estetic cel mai puţin normativ, cel mai recalcitrant în faţa regulilor şi formulelor.

O dată cu sublinierea trăsăturilor strict individuale, deosebitoare, ale diverselor concepţii despre frumos, ni s-au impus, în procesul elaborării studiului, şi apropieri, puncte de contact, unele viziuni asemănătoare. Am dori, de aceea, să subliniem acele trăsături de

ansamblu care unifică majoritatea sensurilor românești date conceptului de frumos într-un tot armonios.

Principalele sensuri care s-au afirmat mai sistematic, cu consistență teoretică, se conturează ca o participare remarcabilă la un amplu proces de emancipare a esteticului în cultura noastră. Îndeosebi de la Maiorescu încoace, acest proces a crescut, s-a amplificat, ajungînd în perioada interbelică la un salt calitativ deosebit. În estetica românească, problemele frumosului au căpătat relief și o exprimare proprie, mai personală, pe măsură ce fenomenul artistic modern a acumulat o vastă experiență creatoare, s-a nuanțat și diversificat în substanța lui estetică. Toate coordonatele esteticului — atît teoretice cît și sub aspectul creației artistice — au devenit încă din primele decenii ale secolului al XX-lea deosebit de mobile, spărgînd tipare tradiționale, căutînd neîncetat. Pe acest *fond dinamic* s-au afirmat principalele sensuri ale frumosului în estetica românească. Dacă la noi cercetarea mai amplă a frumosului s-a constituit relativ mai tîrziu în raport cu sistemele de estetică din alte țări europene, beneficiem, totodată, de treapta unei viziuni mai suple. Frumosul ca izbutit estetic (T. Vianu), frumosul psihofizic (M. Dragomirescu), legea nontransponibilității (L. Blaga), palpitul logodinamic (L. Rusu), frumosul din perspectiva *saeculum*-ului (E. Lovinescu, M. Ralea etc.) configurează sensuri cu trăsături individuale, deosebitoare, dar avînd, în același timp, ca o trăsătură comună, orientarea către o viziune mai dinamică. Chiar și în cazul concepției lui Dragomirescu — despre care s-a spus, în general, că a promovat ideea unui frumos înghețat, imuabil — perspectiva mobilității e prezentă atunci cînd este vorba de mișcările, de strălucirile strict interioare ale capodoperei.

Perspectiva unei viziuni dinamice poate fi surprinsă — înăuntrul sensurilor pe care le-am analizat — din mai multe unghiuri.

Majoritatea teoreticienilor români ai frumosului au înclinat către ceea ce am numit fluența acestui concept. Ei abordează frumosul îndeosebi din perspectiva iradiațiilor lui multiple înăuntrul fenomenului estetic. La T. Vianu și M. Dragomirescu, intuiția acestei iradiații caleidoscopice este deosebit de acută. De aceea, pentru a ajunge la problema frumosului, cercetătorul acestor concepții este solicitat în permanență să facă asociații multilaterale, să-și asigure o arie vastă a problematicii estetice.

Asocierea ideii de frumos cu cea de perfecțiune artistică, în ipostaza acesteia de organizare estetică desăvîrșită, de ordonare, de

echilibru interior, străbate majoritatea sensurilor românești date frumosului. Dar — spre deosebire de idei mai vechi, clasicizante, care concepeau perfecțiunea ca pe o unitate încheiată, stabilă, de o seninătate olimpiană — ideea de perfecțiune se afirmă în estetica românească dintr-o perspectivă mai suplă și mai activă, în concordanță cu transformările rapide ale fenomenului artistic și ale existenței în general. Este ideea unui frumos și a unei perfecțiuni mai încordate, dramatice, care lasă loc și unei corelări foarte accentuate cu solicitările urîtului. Din acest punct de vedere, problema expresivității capătă o pondere deosebită înăuntrul abordării frumosului artistic.

Perspectiva dinamicității frumosului — a celui artistic îndeosebi — se exprimă în interpretarea esteticienilor români și prin corelarea permanentă a acestuia cu o largă gamă de valori umane (de ordin social, moral, ideologic etc.). E drept, această perspectivă nu-i unanimă, dar ea este prezentă substanțial îndeosebi în concepțiile lui Tudor Vianu, Lucian Blaga, Liviu Rusu, Eugen Lovinescu, Mihai Ralea. Este o corelare astfel concepută, încît ea se integrează în însuși specificul frumosului artistic.

Interpretările românești date frumosului aduc — după părerea noastră — o contribuție proprie în estetica contemporană din mai multe puncte de vedere: prin unele idei originale, aparținînd unui teoretician sau altuia — idei pe care le-am subliniat la locul cuvenit —, și *în ansamblu*, printr-o viziune *echilibrată*, fără excese sociologizante, fără absolutizări ale autonomiei reale a frumosului. Într-o perioadă — cum este cea contemporană — cînd abundă orientările formalizatoare în estetică, valorificarea unor concepții românești este de natură să reliefeze ideea unei intense *comunicativități* a frumosului, a unor multiple semnificații umane care iradiază dinăuntrul lui. Poate tocmai prestigiul de care s-a bucurat în estetica românească ideea virtuților comunicative ale frumosului artistic a contribuit cel mai mult la o viziune estetică echilibrată, fără excese stridente.

Apropriindu-ne de sfîrșit nu ne putem lipsi de încă o întrebare: sensurile pe care esteticienii români le-au dat frumosului au avut vreun răsunet în evoluția creației artistice?

De obicei, elaborările esteticii generale sînt „admonestate" pentru că nu dau rezultate care să se reflecte în mod direct, nemijlocit, vizibil în evoluția creației artistice a unui moment dat. Se pierde din vedere însă că menirea esteticii nu este aceea de a influența în mod direct, nemijlocit, cursul creației artistice. Dar estetica poate

Scanned with OKEN Scanner

crea un climat de idei fertile, de efervescenţă meditativă în jurul fenomenului artistic, climat care solicită atenţia creatorilor de artă, chiar dacă — dintr-un orgoliu secret — ei n-o recunosc întotdeauna ; poate crea în mod adecvat acel balou teoretic pe care-l reclamă multiplele întrebări ridicate de un fenomen atît de complex şi tainic cum este arta. Perspectiva dinamicităţii frumosului, configuraţia lui caleidoscopică, iradiaţia multiplă, virtuţile comunicative — probleme care s-au conturat în dezbaterea esteticii româneşti —, toate aceste aspecte aderă în mod intim la emanciparea estetică a artei secolului nostru, concordă cu evoluţia unei arte de adîncă sensibilitate şi solicitare umană. Sensurile pe care le-am analizat ne întăresc ideea că frumosul artistic ar putea fi asemuit pulsaţiilor unei inimi, care nu cunoaşte odihnă, stagnare decît în actul morţii, al dispariţiei totale ; bătăile ei iradiază în întregul organism, hrănindu-l cu dinamica fără sfîrşit a unui perpetuum mobile.

Scanned with OKEN Scanner

Résumé

Dans son expression immédiate et frappante, le beau est splendeur, resplendissement (exubérant ou discret), harmonie. Le beau n'est pas, à notre avis, la perfection même, mais une tentative vers la perfection. Et cette tentative, cette aspiration ardente d'atteindre la perfection, est effectivement, en son contenu, une volupté des harmonies.

Mais tout essai d'amarrer le beau à des formules ou à des définitions est trop risqué, vu que, jusqu'à l'époque actuelle, sa recherche continue de constituer un problème encore non résolu de l'esthétique. Bien que maintes fois le beau ait été invoqué en tant que problème fondamental de l'esthétique, c'est justement cette question qui est demeurée la moins claire, la moins élucidée. Celui qui ne prend pas pour point de départ la constatation que le beau représente un phénomène esthétique particulièrement abondant, risque de donner ou de parvenir à des définitions inefficaces et rigides.

Le fait que le beau est, peut-être, le phénomène esthétique le plus glissant, le plus mouvant, est dû — à notre avis — à ses multiples rayonnements à l'intérieur de l'art même. Le beau a une configuration *poly-esthétique*, une structure caléidoscopique.

Infiniment mobile, le concept du beau ne saurait se figer dans une certaine formule. Aussi les normes à tendances classiques du beau ont-elles, de nos jours, perdu leur prestige, étant rejettées dans l'ombre par les aspects de l'art moderne, avec leurs accents prégnants de tout ce qui est contorsionné, instable, troublant et dramatique dans l'existence humaine. En ce sens, le beau ne se tient plus, actuellement, dos à dos avec le laid, mais bien l'un face à face avec l'autre, sans cesse en corrélation.

À notre avis, ceux qui parlent aujourd'hui d'une crise du beau émettent cette opinion sous l'angle d'un concept esthétique en quelque sorte rigide, isolé, immuable, sans se rendre compte que le beau

Scanned with OKEN Scanner

— sollicité par une immense cascade de transformations survenues dans le phénomène artistique contemporain — devient, en fait, de plus en plus mobile. Ce que d'aucuns prennent pour une crise, n'est en réalité que l'accentuation de la mobilité du beau, de ses changements de perspective.

Les contributions roumaines les plus remarquables, quant à la question du beau, se rangent dans les perspectives de l'esthétique moderne.

Dans le chapitre *Le beau en tant que réussite esthétique*, nous avons analysé en particulier la conception de Tudor Vianu, connue de presque tous les esthéticiens du XX^{e} siècle. Tudor Vianu accorde la priorité au beau artistique. En ce sens, il lui confère l'acception de „réussite esthétique". Cette acception n'identifie cependant pas le beau avec le fait esthétique et avec celui artistique. Le beau ne constitue pas le fait esthétique proprement dit, mais sa *réussite* sur le plan de l'art, sa réalisation plénière, l'accomplissement de la *mesure inhérente* du fait esthétique. En ce sens, la conception de Vianu met continuellemnt en corrélation l'idée du beau et l'idéal de la perfection. C'est toutefois une corrélation souple, mobile, qui s'étaye d'une infinité d'irradiations du beau.

Tudor Vianu apprécie le beau artistique sous l'angle de son autonomie, mais, en même temps, sous l'angle d'une fusion avec les couches extra-esthétiques de l'oeuvre d'art. La conception de l'esthéticien roumain revient continuellement à l'idée que, si l'art doit être envisagé en tant qu'unité autonome, déterminée par ses propres normes immanentes, il constitue en même temps une réalité historique, soumise à la mobilité et conditionnée par la vie en société.

Le chapitre *Le beau psycho-physique* analyse la conception de Mihail Dragomirescu, les *perspectives* de „l'esthétique intégrale" en ce qui concerne le beau. L'idée de chef-d'oeuvre s'impose en tant que leitmotiv de la conception de l'esthétique intégrale, constituant une coordonnée qui relie cette conception aux tendances modernes de l'esthétique. Mihail Dragomirescu ne reconnaît pour authentiquement beaux que les chefs-d'oeuvres.

Le concept psycho-physique constitue — à côté de l'idée de chef-d'oeuvre — l'autre leimotiv fondamental de la conception d'esthétique intégrale. Si l'explication donnée à ce concept par l'esthéticien roumain est, en une certaine mesure, rudimentaire du fait des rapports qu'il tente de trouver entre deux termes peu nuancés — matière physique et états d'âme —, le psycho-physique, compris en tant

Scanned with OKEN Scanner

que qualité esthétique *nouvelle*, préfigure des sens structuralistes. En dépit de l'immobilité spatiale-temporelle, le beau psycho-physique est néanmoins un concept esthétique souple dans ses mouvements strictement intérieurs, mettant sans cesse en relief les resplendissements variés du chef-d'oeuvre.

La loi de la non-transposition est le chapitre qui s'occupe de la conception de Lucian Blaga à ce sujet. La loi de la non-transposition, formulée par Lucian Blaga, apporte une note d'originalité dans le paysage des idées esthétiques contemporaines, marquée par la thèse de certains plans existentiels radicalement différents, ce qui rend impossibles la réductibilité et le transfert réciproque de ces deux genres de beau : le beau naturel et le beau artistique. A une époque où les nombreuses orientations théoriques tendent à définir les structures esthétiques, en renonçant à la valeur des significations, des intentions révélatrices, la loi de la non-transposition met en relief, en tant que trait spécifique, nécessaire, dans la structure du beau artistique, la valeur des significations et des intentions révélatrices.

Le chapitre *Le sens logo-dynamique du beau* est consacré à la conception de Liviu Rusu. Si en ce qui concerne l'opinion que nous analysons dans ce chapitre, nous cherchons une association entre le couple beau—logos et le couple beau — « moi originaire », nous pouvons dire qu'au niveau du logos, le beau acquiert les contours d'une unité harmonique de dimension cosmique, embrassant l'existence entière ; et au niveau du « moi originaire », c'est l'unité harmonique du sentiment du beau qui nous est présentée, c'est-à-dire la structure de cette unité au-dedans de la spiritualité humaine. A l'intérieur de la conception du sens logo-dynamique du beau, le moi originaire nous apparaît comme un logo-dynamos en miniature, le logo-dynamos de la spiritualité humaine. Liviu Rusu a esquissé le concept d'un beau tourmenté en perpétuelle transformation dramatique, apportant une contribution propre au mouvement des idées esthétiques contemporaines.

Enfin, parmi les chapitres principaux de cette étude, citons également celui qui porte le titre *Beau et saeculum*. Dans cette partie, nous soulignons certains aspects de l'idée du dynamisme du beau et ses rapports avec le laid, sous l'angle de ce que Tacite appelait *saeculum*, c'est-à-dire esprit du siècle. Nous y analysons en particulier la contribution d'Eugène Lovinescu et de Mihai Ralea.

Scanned with OKEN Scanner

A notre avis, les interprétations que les Roumains ont donné au beau apportent une contribution propre à l'esthétique roumaine non seulement par certaines idées originales — appartenant à tel ou tel esthéticien — mais dans son ensemble, par une vision équilibrée, sans excès „sociologisants", mais sans rendre non plus absolue l'autonomie réelle du beau. La mise en valeur de certaines conceptions roumaines du beau est de nature à mettre en relief l'idée d'une intense *communicativité* du beau, de multiples significations humaines irradiant de son intérieur.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Pag.

I. Preliminarii

1. Solicitări metodologice 5
2. Fluența conceptului de frumos 8
3. Perspectivele frumosului în estetica românească 15

II. Frumosul ca izbutit estetic

1. Coordonate generale 26
2. Valoare estetică și frumos 35
3. Frumosul ca izbutit estetic și relațiile cu extraesteticul . 40
4. Autonomia frumosului artistic 67
5. Arta — forma cea mai perfectă a muncii și comandamentul frumosului 70

III. Frumosul psihofizic

1. Cu privire la estetica integrală 74
2. Capodopera ca realitate psihofizică 78
3. Frumosul psihofizic 83
4. Frumosul ca adevăr al sensibilității 86
5. Principiul unității 88

IV. Legea nontransponibilității

1. Poematizare și rigoare filozofică 92
2. Legea nontransponibilității 96

V. Sensul logodinamic al frumosului

1. Lógos și dynamos 104
2. Frumosul și „eul originar” 106
3. Urîtul — valoare anestetică? 112

VI. Frumos și saeculum

1. Variabilitatea temporală și spațială a frumosului artistic 115
2. Din nou despre potențele estetice ale urîtului 121

VII. Frumosul sofianic

Încheiere 129

Résumé 133

Scanned with OKEN Scanner

SOMMAIRE

Page

I. Préliminaires

1. Sollicitations méthodologiques 5
2. Riche mobilité du concept du beau 8
3. Les perspectives du beau dans l'esthétique roumaine . . 15

II. Le beau en tant que réussite esthétique

1. Coordonnées générales 26
2. La valeur esthétique et le beau 35
3. Le beau en tant que réussite esthétique et les relations avec l'extra-esthétique 40
4. L'autonomie du beau artistique 67
5. L'art — forme la plus parfaite du travail et commandement du beau 70

III. Le beau psycho-physique

1. Au sujet de l'esthétique intégrale 74
2. Le chef-d'oeuvre en tant que réalité psycho-physique 78
3. Le beau psycho-physique 83
4. Le beau en tant que vérité de la sensibilité 86
5. Le principe de l'unité 88

IV. La loi de la non-transposition

1. Le fait de poétiser et la rigueur philosophique. 92
2. La loi de la non-transposition 96

V. Le sens logo-dynamique du beau

1. Logos et dynamos 104
2. Le beau et le „moi originaire" 106
3. Le laid — valeur anesthétique ? 112

VI. Beau et saeculum

1. Variabilité temporelle et spatiale du beau artistique . 115
2. De nouveau sur les potentialités esthétiques du laid . . . 121

VII. Le beau sophianique

Conclusions 129
Résumé 133

Scanned with OKEN Scanner

TABLE OF CONTENTS

Page

I. Preliminaries

1. Methodological requirements 5
2. The fluency of the concept of beauty 8
3. The prospects of beauty in the Romanian aesthetics . . . 15

II. Beauty — an aesthetical achievement

1. General co-ordinates 26
2. Aesthetical value and beauty 35
3. Beauty as an aesthetical achievement and its relationships with the extraaesthetical 40
4. The autonomy of the artistical beauty 67
5. Art — the most perfect form of labour and the commandment of beauty 70

II. The psychophysical beauty

1. On integral aesthetics 74
2. The masterpiece — a psychophysical reality 78
3. The psychophysical beauty. 83
4. Beauty as a truth of sensitivity 86
5. The principle of unity 88

IV. The law of non-transposability

1. Poematization and philosophical rigorousness 92
2. The law of non-transposability 96

V. The logodynamic meaning of our beauty

1. Logos and dynamos 104
2. Beauty and the „original ego" 106
3. Ugliness — an anaesthetical value? 112

VI. Beauty and saeculum

1. Variability in time and space of the artistical beauty . . 115
2. Again on the aesthetical potential of ugliness 121

VII. The Sophian beauty

Conclusions 129
Abstract 133

Scanned with OKEN Scanner

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

I. Предварительные замечания:

1. Методологические запросы 5
2. Влияния понятия прекрасного 8
3. Перспективы прекрасного в румынской эстетике . . 15

II. Прекрасное как удавшееся эстетическое

1. Общие координаты 26
2. Эстетическая ценность и прекрасное 35
3. Прекрасное как удавшееся эстетическое и отношение к внеэстетическому 40
4. Автономия художественного прекрасного 67
5. Искусство — наиболее совершенная форма труда и дирижер прекрасного 70

III. Психофизическое прекрасное

1. Относительно интегральной эстетики 74
2. Каподопера как психофизическая реальность . . . 78
3. Психофизическое прекрасное 83
4. Прекрасное как истина чувствительности 86
5. Принцип единства 88

IV. Закон нетранспонибельности

1. Поэматизация и философская строгость 92
2. Закон нетранспонибельности 96

V. Логодинамический смысл пекрасного

1. Lógos и dynamos 104
2. Прекрасное и „изначальное я" 106
3. Безобразное — неэстетическая ценность? 112

VI. Прекрасное и soeculum

1. Временная и пространственная изменчивость художественного прекрасного 115
2. Еще раз о эстетических возможностях безобразного 121

VII. Софионическое прекрасное]

Заключение 129
Резюме 133

Scanned with OKEN Scanner

Bun de tipar 28.07. 1969 : Hîrtie scris I A de 80 g/m² Coli tipar 9 Cz. pentru biblioteci mari și mici : 7.01 (498) 8.01 (498)

Întreprinderea Poligrafică Informația comanda nr. 175 București, str. Brezoianu nr. 23 — 25
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner